

100.57

v67

v4

THE LIBRARY OF THE
METROPOLITAN MUSEUM OF ART

THIS VOLUME WAS ACQUIRED
THROUGH A FUND
PROVIDED BY

JANE E. ANDREWS
IN MEMORY OF HER HUSBAND
WILLIAM LORING ANDREWS
A TRUSTEE OF THE MUSEUM
FROM 1878 TO 1920
AND HONORARY LIBRARIAN
FROM 1880 TO 1920

106576

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ, ЧЕТВЕРТЫЙ

1886

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

ТИПОГРАФІЯ М. М. СТАСЮЛЕВИЧА, В. О., 2 лин., 7.

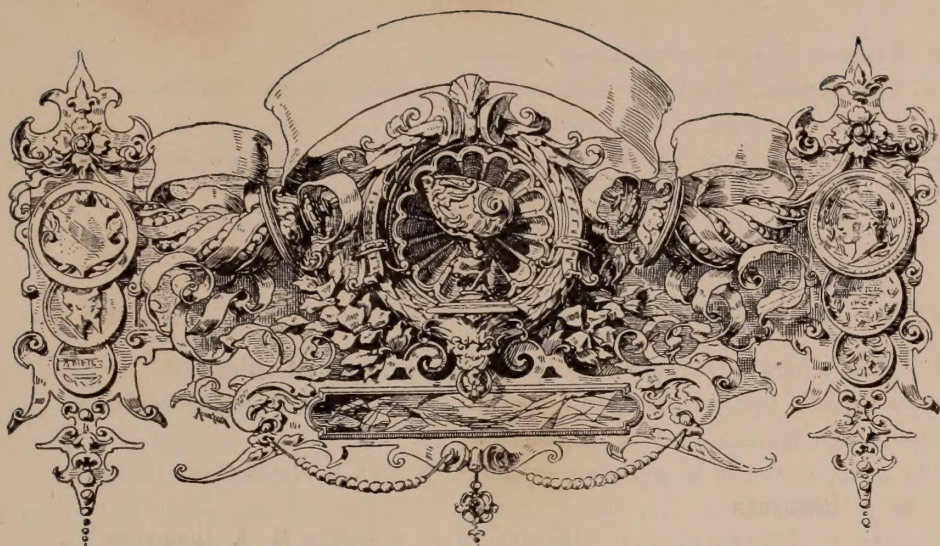
1886

Printed in Russia.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.

DEC 3 1945 \$250.00 (Andrews) Kraus
Vol 1-3 in 17 v.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

ТЕКСТЪ:

| | Стр. |
|---|--------------------|
| Н. В. Султанова, Хмерское искусство | 1, 421 |
| М. П. Соловьева, Микель-Анджело Буонарроти, XI—XIV | 25 |
| Е. М. Гаршина, Очеркъ исторіи русской живописи по финифти | 68 |
| П. Я. Аггеева, Возобновленіе масляной живописи | 79 |
| Э. Франтца, Тайная Вечеря Ліонардо да-Винчи. | 113, 233, 375, 434 |
| Н. Д. Ахшарумова, Пути и двигатели пластическихъ искусствъ въ доисто- рической періодъ | 138 |
| Б. Н. Веселовскаго, Современные французскіе художники. Ж. Л. Э. Мейссонье. | 165 |
| А. Д. Бутовскаго, По поводу ученій о красотѣ формъ въ изобразитель- ныхъ искусствахъ | 184 |
| Е. М. Гаршинъ, Первые шаги академическаго искусства въ Россіи (1716—1730) | 197 |
| Э. Аспелина, Большая чаша Боргоскаго собора. | 218 |
| В. В. Чуйко, Дорафаелисты и ихъ послѣдователи въ Англіи. | 271, 339 |
| Л. А. Санкетти, Обзоръ главныхъ основъ эстетики | 315 |
| В. В. Стасова, Русская деревянная архитектура въ Галиціи | 332 |
| П. А. Аггеева, Техническія замѣтки по живописи. | 391, 450 |

| | |
|--|------------------------------|
| В. В. Стасова , Тронъ хивинскихъ хановъ | 405 |
| Д. В. Григоровича , Очерки художественно-промышленныхъ производствъ | |
| П. Ваяніе и рѣзба изъ дерева | 464 |
| Рисунки, приложенные къ журналу. | 110, 193, 267, 344, 418, 497 |

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

На особыхъ листахъ:

| | |
|---|-----|
| «На Камѣ, близъ Елабуги», гравюра à l'eau-forte И. И. Шишкина | 1 |
| «Послы Ермака предъ Иоанномъ Грознымъ», картина С. Р. Ростворовскаго | 32 |
| Портретъ живописца Р. Г. Судковскаго | 64 |
| Новая декорация для V дѣйствія оперы: «Русланъ и Людмила», акварель М. А. Шишкова | 96 |
| Декорация I дѣйствія балета: «Пигмалионъ», акварель М. А. Шишкова | 96 |
| «Старикъ-лигистъ», гравюра à l'eau-forte И. Т. Михайлова съ картины К. Ѳ. Гуна | 113 |
| «Пожаръ въ деревнѣ», картина Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго | 144 |
| «Бретѣръ», картина Ж. Л. Э. Мейссонье | 176 |
| «У мола», рисунокъ Л. Ф. Лагорио | 196 |
| «Въ Гатчинскомъ паркѣ», гравюра à l'eau-forte О. А. Кочетовой съ картины В. Д. Орловскаго | 197 |
| «Янъ Гусъ на Констанцскомъ соборѣ», картина В. Брожина | 228 |
| «Женская головка», рисунокъ Ф. А. Каульбаха | 244 |
| «Эльфа», горельефъ Р. Р. Баха | 270 |
| Портретъ Рембрандта, писанный имъ самимъ и находящійся въ Лейхтенбергской картинной галереѣ, гравюра à l'eau-forte В. В. Маттэ | 271 |
| «Иванъ Грозный и его мамка», картина К. Б. Венига | 281 |
| «Братъ и сестра», картина В. А. Бугеро | 302 |
| «Начетчикъ», картина Н. П. Шаховскаго | 318 |
| «На свободѣ», гравюра à l'eau-forte Е. З. Краснушкиной | 339 |
| «Да!», картина Д. З. Миллеса | 370 |
| «Палачъ съ головою Иоанна Крестителя», картина И. Л. Аскназія | 402 |
| «Проба вина», картина Э. Грюцнера | 420 |
| «Дѣти и ягнята», картина И. А. Пелевина | 421 |
| «Мильтонъ диктуетъ своимъ дочерямъ Потерянный Рай», картина М. Мункачи | 436 |
| «Полѣсовщикъ», картина Н. П. Загорскаго | 452 |
| Рѣзба изъ дерева сѣдалищъ хора въ Сіенскомъ соборѣ | 468 |
| Рѣзная изъ дерева рама, работы Брустолоне | 468 |
| Рѣзной изъ дерева крестъ, изъ собранія Базилевскаго | 468 |

Политипажи въ текстѣ:

| | |
|--|--------|
| «Пахтанье молочнаго моря», барельефъ Ангкоръ-Вата | 1, 422 |
| Древности Камбоджи на парижской всемірной выставкѣ 1878 года | 3 |
| Изваяніе на скалахъ Фномъ-Сонтукъ | 10 |
| Пирамида Преа-Тколь | 11 |

| | |
|---|----------|
| Слонъ Преа-Томпи | 13 |
| Входъ Понте-Преа-Хана | 15 |
| Врата Ангкора Великаго | 18 |
| Видъ Байонскихъ развалинъ | 20 |
| Пирамида Пинамака | 21 |
| Храмъ Ми-Боба | 23 |
| Статуя Моисея, раб. М. А. Буонарроти | 27 |
| Главная группа изъ фрески «Страшный Судъ» М. А. Буонарроти | 37 |
| Статуя «Плѣнникъ», раб. М. А. Буонарроти | 50 |
| Римскій соборъ св. Петра, по проекту М. А. Буонарроти | 57 |
| Изъ фресковой живописи Рафаеля Санціо въ Фарнезинѣ | 109 |
| Чаша въ соборѣ Борго | 220 |
| Одна изъ деталей этой чаши | 223 |
| Церковь св. Юрія въ Драгобычѣ, въ Галиціи | 335 |
| Церковь св. Креста, тамъ же | 337 |
| Церковь въ Роздолѣ, въ Галиціи | 339 |
| Тронъ хивинскихъ хановъ, въ Московской Оружейной Палатѣ | 411 |
| Орнаментация этого трона | 413, 415 |
| «Рама, несомый Гануманомъ», хмерскій барельефъ | 423 |
| Фризъ западной двери въ Ангкоръ-Ватѣ | 425 |
| Левъ-стражъ лѣстницы въ Преа-Ханѣ | 426 |
| Голова Будды, изъ галерей Понтэ-Преа-Хана | 431 |
| Ручка глиняной вазы, изъ развалинъ Ангкоръ-Тома | 433 |
| Стутая Ра-эмъ-ке, въ Булакскомъ музеѣ | 466 |
| Деревянная дверь въ ц. Галлиндааля | 472 |
| Рѣзное изъ дерева изображеніе св. Франциска Ассизскаго, работы Алонсо Кано | 484 |
| Рѣзные изъ дерева царскія врата, псковской работы | 490 |
| Форма для пряника | 492 |
| Заставки и виньетки въ началѣ и концѣ статей текста: стр. 25, 68, 79, 110, 112, 113, 137, 138, 164, 165, 183, 184, 193, 194, 196, 197, 219, 231, 232, 266, 270, 271, 314, 215, 331, 332, 334, 335, 338, 339, 375, 390, 391, 404, 405, 418, 420, 434, 449, 450, 464, 465, 496, 497, 500. | |

Особое приложеніе.

Этюды по исторіи нидерландской живописи, на основаніи ея образцовъ, находящихся въ публичныхъ и частныхъ собраніяхъ Петербурга. Сочиненіе **П. П. Семенова**. Листы 8—12.





НА КАМЪ, ВЛИЗЪ ЕЛАБУГИ.

Гравюра à l'eau-forte И. И. Шишкина.

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

Выпускъ 1

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



«Небесныя баядерки» (фронтонъ Баіонскаго храма).

ХМЕРСКОЕ ИСКУСТВО.

Статья Н. В. Султанова.

Архитектура—тоже лѣтопись міра.
она говоритъ тогда, когда уже молчатъ
пѣсни и преданія, и когда уже ничто
не говоритъ о погибшемъ народѣ....

Гюль.



Съ каждымъ годомъ европейская наука вно-
ситъ все больше и больше свѣта въ не-
вѣдомыя области настоящаго и прошлаго.
Далеко ли отъ насъ то время, когда ни
одинъ европеецъ не смѣлъ проникнуть въ
центральную Азію? А теперь, благодаря
изслѣдованіямъ русскихъ ученыхъ и худож-
никовъ, мы знакомы не только съ ея племеннымъ составомъ и бытомъ,
но и съ ея искусствомъ. Подобно тому, какъ русскіе познако-
мили образованный міръ съ искусствомъ Тамерланова наслѣдія,
такъ же точно французы представили Европѣ, на парижской все-
мірной выставкѣ, въ 1878 году, образцы невѣдомаго до тѣхъ поръ
искуства Индо-Китая, или искуства Хмерскаго царства.

Сами они познакомились съ этимъ искусствомъ нѣсколько ранѣе. Французскій синологъ Абель Ремюза нашелъ въ китайскихъ лѣтописяхъ описаніе Ангкора, прежней столицы Камбоджи, сдѣланное однимъ китайскимъ путешественникомъ XIII вѣка. Затѣмъ, въ 1858 году, французскій естествоиспытатель Анри Муо (Mouhot), странствуя по Индо-Китаю, наткнулся на эту древнюю столицу, узналъ ее по описанію и пришелъ въ восторгъ отъ произведеній восточныхъ «Микеланджело», геній которыхъ произвелъ такіа чудеса. По его стопамъ направились другіе изслѣдователи, между прочимъ первый французскій резидентъ въ Камбоджѣ, Дударъ-де-Лагре. Онъ сталъ во главѣ цѣлаго общества путешественниковъ, которые изучили Меконгъ ¹⁾ и другія мѣста Индо-Китаю (1866—1868 г.).

Въ числѣ этихъ изслѣдователей находился молодой морякъ Делапортъ. Онъ былъ до того пораженъ остатками невѣдомаго искусства посѣщенной страны, что принялъ твердое рѣшеніе вернуться еще разъ въ Камбоджу и поставить въ Европѣ хмерскія древности на ряду съ египетскими и ассирійскими. Четыре года спустя, ему удалось приступить къ осуществленію своего намѣренія.

«Въ 1871 году—говоритъ онъ,—я обратился къ губернатору Кохинхины, генералу Дюпрѣ, лично видѣвшему Ангкоръ, и успѣлъ заручиться его благосклоннымъ содѣйствіемъ. По предложенію Шарля Блана, директора изящныхъ искусствъ, мнѣ были даны большія средства, и въ концѣ мая, экспедиція, начальство надъ которой морскому министру, г. Потюо, было угодно поручить мнѣ, отправилась въ Сайганъ ²⁾. Мы захватили съ собою всѣ приборы и инструменты, необходимые для раскопокъ, для перевозки тяжестей и для формовки скульптурныхъ украшеній, и отправились въ путь съ одною канонеркою, одною паровою шлюпкою и съ 50-тью человѣкъ экипажа.... Экспедиція наша состояла изъ моряковъ и офицеровъ, уже привыкшихъ къ трудностямъ подобныхъ путешествій. Всѣ они были добровольцы. Инженеръ-гидрографъ Булье, гражданскій инженеръ Раттъ и докторъ Жюльенъ выѣхали со мною изъ Франціи. Въ Сайгонѣ къ намъ присоединились еще докторъ Арманъ и кондукторъ путей сообщенія Фаро; затѣмъ, уже передъ самымъ концомъ путешествія, примкнулъ къ намъ капитанъ морской пѣхоты Фило. Губернаторъ колоніи предупредилъ

1) Главная рѣка на востокѣ Индо-Китаю.

2) Городъ въ Кохинхинѣ, близъ устья Меконга.



Древности Камбоджи на парижской всемирной выставкѣ 1878 г.

о нашихъ намѣреніяхъ короля Нородома, и какъ только надлежащее разрѣшеніе было получено отъ послѣдняго, мы немедленно пустились въ дорогу».

Результатомъ этой экспедиціи явились, во первыхъ, музей хмерскихъ древностей въ Парижѣ, и вовторыхъ, прекрасный трудъ Делапорта: «Voyage au Cambodge. L'architecture Khmer». Paris 1880 г. Этимъ трудомъ мы воспользовались, какъ источникомъ, при составленіи настоящей статьи.

I.

Отправившись изъ Сайгона, французская экспедиція поднялась по рѣкѣ Меконгу *), впадающей въ море въ предѣлахъ Кохинхины, и прибыла, вверхъ по теченію, въ столицу Камбоджи, Фномъ-Пенхъ.

Камбоджа имѣетъ 83,861 кв. километръ, т.-е. приблизительно, она вдвое больше Швейцаріи. Эта страна покрыта равнинами, лѣсами, плодородными долинами, болотами, и въ извѣстное время года вся заливаема водою. Постройки здѣсь—на сваяхъ. Теперь въ Камбоджѣ до милліона жителей; часть ихъ живетъ дикими ордами, часть полуобразованной жизнью въ селеніяхъ. Населеніе довольно густо по берегамъ рѣкъ, но вдали отъ нихъ громадныя пространства остаются пустынными.

Камбоджа рѣзко отличается отъ сосѣднихъ странъ по быту и внѣшнему виду жителей. вмѣсто неуклюжихъ хижинъ, у нихъ мы находимъ красивыя свайныя постройки, образующія цѣлыя деревни. вмѣсто уродливыхъ лицъ и туловищъ, закрытыхъ длинными безцвѣтными рубашками, здѣсь встрѣчаются сильные полуголые люди, съ бронзовой кожей, и благообразныя женщины, хорошо сложенные и одѣтыя иногда, по сіамскому обычаю, въ короткія юбки съ яркими шарфами.

Въ настоящее время жители Камбоджи называютъ себя «хмерцами», а свою страну—«Срокъ-Хмеръ».

Фномъ-Пенхъ только пятнадцать лѣтъ тому назадъ сдѣлался столицей страны и мѣстопробываніемъ короля. Городъ этотъ имѣетъ совершенно европейскій отпечатокъ. Бамбуковыя хижины замѣняются на главной улицѣ кирпичными постройками. Громадныя

*) Меконгъ беретъ свое начало въ предѣлахъ Китая, протекаетъ параллельно восточному берегу Индо-Китая и орошаетъ на своемъ пути Сіамъ, Камбоджу и Кохинхину.

торговые обороты города, особенно въ пору рыбной ловли, сосредоточены въ рукахъ китайскихъ купцовъ.

Между жителями Фномъ-Пенха попадаетъ немало анамцевъ, сіамцевъ, малайцевъ и нѣсколько европейцевъ. Уже одна королевская резиденція представляетъ собою цѣлый городъ; за ея оградой живутъ тысячи людей, состоящихъ на службѣ короля. За европейскимъ дворцомъ расположено помѣщеніе гарема, составленнаго изъ дочерей мандариновъ. Хмерскія женщины пользуются полной свободой, и король охотно даетъ своимъ женамъ разрѣшеніе вступать въ бракъ. Но за то всякая попытка проникнуть въ гаремъ наказывается смертью.

Городъ весь въ новыхъ постройкахъ. Теперь въ Камбоджѣ нѣтъ собственнаго архитектурнаго стиля: повсюду преобладаетъ современное китайское вліяніе, и даже большая часть рабочихъ — китайцы.

Король Камбоджи, Нородомъ, происходитъ изъ извѣстнаго азійскаго рода, и предки его обезсмертили себя оставленными ими памятниками искусства, забытыми нынѣ, вмѣстѣ съ ихъ основателями. Будучи сравнительно передовымъ человѣкомъ, онъ сочувственно отнесся къ французской экспедиціи и оказалъ ей полное содѣйствіе въ ея изысканіяхъ.

Памятники, возведенные древними повелителями Камбоджи, разбросаны по всей странѣ; они потонули въ непроглядной зелени густыхъ лѣсахъ, и отыскать ихъ едва возможно. Этимъ, вѣроятно, объясняется то, что они до сихъ поръ оставались неизвѣстными, и что европейскіе миссіонеры и комерсанты, которые уже много вѣковъ пріѣзжаютъ въ Индо-Китай, не обратили до сихъ поръ вниманія Запада на величественные остатки этихъ сооружений. Только теперь, когда удалось ихъ открыть и изслѣдовать, съ ихъ орнаментистикой, барельефами и сложнѣйшими художественными изображеніями, стало ясно, какая богатая гражданственность погребена подъ этими развалинами.

Историческія свѣдѣнія о Камбоджѣ пока очень скудны. Относящіяся до нея легенды и преданія противорѣчивы, и въ нихъ очень часто правда принесена въ жертву политическимъ предразсудкамъ и вѣковой враждѣ. Въ китайской литературѣ, вообще богатой историческими свѣдѣніями, можно было бы найти кое-что о Камбоджѣ, зависѣвшей нѣкогда отъ Небесной Имперіи, и въ настоящее время, когда стремленіе ознакомиться съ этимъ краемъ болѣе и болѣе возрастаетъ, весьма желательно, чтобы появились

переводчики-синологи, которые пролили бы свѣтъ на историческое прошлое столь любопытной страны. Но пока приходится довольствоваться королевской хроникой Камбоджи и немногими указаніями китайскаго писателя XIII вѣка, переведенными упомянутымъ уже нами синологомъ Абелемъ Ремюзă.

Камбоджа прежде называлась Кукъ-Телокъ, т.-е. землею телокъ—деревьевъ съ питательными плодами. Потомъ она получила названіе: Нахонъ, Нокоръ и Ангкоръ. По извѣстіямъ, переведеннымъ А. Ремюзă, страна эта, подъ именемъ Чинъ-Ла, платила дань Китаю, въ 616 году. Въ 625 году, она возвратила себѣ независимость, но затѣмъ опять неоднократно подпадала подъ чужеземное владычество.

По преданію, въ VII-мъ вѣкѣ, брамины принесли въ Камбоджу Рамаяну и Магабгарату, и эти поэтическія сказанія нашли себѣ блестящее выраженіе въ барельефахъ ангорскихъ храмовъ. Только съ XIV-го вѣка начинаются точныя историческія свѣдѣнія, находимыя въ королевской хроникѣ. Изъ нея видно, что Камбоджа постоянно вела борьбу съ сосѣдями, и что въ ней междоусобныя распри чередовались съ войнами противъ сіамцевъ и анамцевъ. Страна то подпадала подъ власть тѣхъ и другихъ, то освобождалась отъ нея. Цѣлые вѣка шла эта борьба. Только въ самое послѣднее время (1865 г.) французы взяли Камбоджу подъ свое покровительство и, овладѣвъ устьями ея рѣкъ, могли наконецъ защитить эту страну отъ жадныхъ до завоеваній сосѣдей.

Основываясь на данныхъ, представляемыхъ переводомъ А. Ремюзă, на надписяхъ, читаемыхъ на памятникахъ и въ королевской хроникѣ, можно заключить, что открытые теперь памятники хмерскаго искусства возникли въ долгій періодъ времени съ I по XV, или XVI в. по Р. Хр., и что наиболѣе замѣчательные изъ ихъ числа относятся ко времени между VIII-мъ и XIII-мъ столѣтіями. Въ XIII-мъ вѣкѣ, когда посѣтилъ Камбоджу китайскій писатель, хмерское государство было богато и могущественно. Страна была покрыта роскошными зданіями. Но это процвѣтаніе продолжалось не долго. Вскорѣ наступила продолжительная борьба съ сосѣдями, мало-по-малу уничтожившая хмерское могущество и вмѣстѣ съ тѣмъ убившая хмерское искусство.

Кому же посвящены хмерскіе храмы? Самыя ихъ названія показываютъ, что одни изъ нихъ принадлежали браминской религіи, другіе же—буддійской. Встрѣчающіяся здѣсь изображенія Вишну, четырехголоваго Брами и Сивы, свидѣлствуютъ, что древніе

хмерцы считали ихъ своими богами. Въ хмерскихъ храмахъ до сихъ поръ сохранились многія изъ подобныхъ изображеній. Такъ Делапортъ говоритъ, что въ храмахъ Ангкоръ-Вата, въ ряду нѣсколькихъ сотъ каменныхъ изваяній, встрѣчается очень часто четырехрукій Вишну, и что столь же нерѣдко изображенъ Сива, верхомъ на быкѣ; кромѣ того, тамъ является также множество буддійскихъ статуй и изображеній Сакія-Муни ¹⁾, между прочимъ, характерная сцена, служащая какъ-бы эмблемою сліянія двухъ религій: рожденіе Будды при колѣнопреклоненномъ четырехглавомъ Брамѣ. Неизвѣстно, однако, явилась ли одна религія на смѣну другой, и обѣ онѣ уживались рядомъ, или же, можетъ быть, это была одна, смѣшанная религія.

Не менѣе трудно опредѣлить, что за народъ были хмерцы, возведшіе эти загадочные памятники. Тѣмъ не менѣе, на этотъ вопросъ можетъ найдтись отвѣтъ, если къ изученію письменныхъ памятниковъ присоединится внимательное изученіе хмерскихъ скульптурныхъ украшеній и барельефовъ. Въ нихъ съ поразительной отчетливостью изображены характерныя черты внѣшности разныхъ народовъ: рядомъ съ дикаремъ-туземцемъ, стоитъ анамецъ; потомъ слѣдуютъ плотныя и сильныя фигуры татарскаго племени; далѣе, намъ попадаются типы, близкіе къ еврейскому племени, головы индусскихъ браминовъ и воиновъ, очень похожихъ на римскихъ, и, наконецъ, послѣдній типъ, который преимущественно можно считать древне-камбоджскимъ. Типъ этотъ благороденъ, полонъ тонкости и мягкости и, въ нѣкоторыхъ памятникахъ, приближается къ типамъ классической древности. Въ этихъ изображеніяхъ представляется для будущихъ изслѣдователей Камбоджи громадный этнографическій матеріалъ. При помощи того же источника мы можемъ познакомиться и съ внутренней жизнью этой страны.

Плодоносныя равнины ея заѣивались рисомъ; земледѣльцы жили въ хижинахъ, построенныхъ на сваяхъ. Каждый городъ былъ обнесенъ стѣною, внутри которой находились каменные храмы, пагоды, монастыри, бібліотеки, дворецъ, обсерваторія и гаремъ; затѣмъ шли мастерскія разныхъ издѣлій, назначенныхъ для королевскаго двора. Внѣ ограды располагались жилища воиновъ, а также помѣщеніе для колесницъ и боевыхъ слоновъ. Здѣсь же шла торговля съ пріѣзжими купцами. Владѣтели Индо-Китая утопали въ роскоши и владѣли тысячами рабовъ, трудомъ которыхъ

¹⁾ Будды.

они главнымъ образомъ пользовались для постройки крѣпостей и священныхъ зданій. Любимыми удовольствіями этихъ властителей были пѣтушійные и кабаньи бои, взаимная травля дикихъ звѣрей и бѣга колесницъ, запряженныхъ конями, зебу, буйволами и даже, судя по барельефамъ, оленями и пантерами; они любили также сладострастные танцы полунагихъ баядерокъ. Въ театрахъ представлялись браминскія мистеріи. Скульптурныя изображенія даютъ намъ понятіе о томъ великолѣпіи, съ какимъ совершались торжественные выходы государей. Воины съ копьями открывали шествіе подъ звуки военной музыки; слѣдовавшіе за ними мимы, приплясывая, ударяли въ гонги; звуки трубъ сливались съ грохотомъ барабановъ, въ которые музыканты били колѣномъ, рукою, каблукомъ и локтемъ. Далѣе, слѣдовали воины съ разными чудовищными шлемами на головахъ, вооруженные луками, одѣтые въ шитыя куртки и короткія юбки; они медленно подвигались впередъ, рядами, держа передъ собою свое оружіе. За ними выступали пѣхотинцы въ доспѣхахъ и шлемахъ, съ мечами, копьями, трезубцами, пилами и топорами. За этимъ отрядомъ шли сотни женщинъ, съ діадемами или съ прорѣзными митрами на головахъ; волосы ихъ падали длинными косами, или были коротко обрѣзаны, кромѣ одной пряди на затылкѣ, украшенной колосьями; короткія юбки и поясъ, падающій роскошными складками спереди и сзади, служили имъ одеждою; серьги, ожерелья, запястья въ видѣ змѣй, обручи ниже колѣнъ и у щиколотки, довершали ихъ убранство. Эти одалиски несли металлическіе сосуды, въ которыхъ курился ѳиміамъ. Затѣмъ слѣдовали: внутренняя стража дворца, сановники въ золотыхъ и серебрянныхъ паланкинахъ и королева съ своими приближенными. Шествіе удлинялось вереницей придворныхъ, несшихъ на подносахъ драгоценныя сосуды, знаки королевскаго достоинства, маленькія священные изображенія и статуи боговъ, украшенныя драгоценными камнями. Наконецъ, появлялся самъ король, стоя на громадномъ слонѣ и держа въ рукахъ преа-ханъ, или священный мечъ хмерскихъ владыкъ, съ судьбой котораго народъ связывалъ судьбу всего королевства. Кругомъ короля толпились носильщики балдахина и громадныхъ зонтовъ. Царскаго слона сопровождали другіе слоны, съ золочеными клыками, въ ожерельяхъ съ колокольчиками. На каждомъ слонѣ сидѣло по нѣскольку воиновъ. Множество всадниковъ замыкало шествіе. Хмерскіе священнослужители преклоняли голову только передъ богами, но народъ падалъ ницъ при слѣдованіи короля. Шествіе двигалось торжественно, по паль-

мовымъ аллеямъ, и проходило черезъ тріумфальныя ворота, черезъ роскошныя мосты, отъ одного храма къ другому. Иногда король останавливался и смотрѣлъ на борьбу силачей, на гонку байдаръ, или на водяныя сраженія. Въ другихъ случаяхъ, шествіе направлялось къ пристани. Король со свитой входилъ въ лодку, выдолбленную изъ дерева и изображавшую дракона, и катался по озеру; иногда онъ отправлялся на поискъ священнаго лотоса.....

Какъ долго продолжалась эта блестящая жизнь и могущество хмерскихъ королей?—Надо полагать, около тринадцати вѣковъ. Камбоджа нѣкогда, какъ мы уже видѣли, платила дань Китаю; но, не смотря на это подчиненіе (скорѣе номинальное, чѣмъ фактическое), именно въ этотъ періодъ времени она достигла своего наибольшаго величія. Эпоха паденія началась гораздо позже, вслѣдствіе безконечныхъ войнъ и нашествій, которымъ только французы положили конецъ. Въ настоящее время цивилизація исчезла совершенно изъ этой страны, но ея многочисленныя слѣды даютъ возможность воскресить чудесное прошлое хмерскаго народа и возсоздать удивительныя художественныя памятники, плоды его генія,—однимъ словомъ, обогатить новой, блестящей страницей исторію искусства и человѣчества.

II.

Покинувъ Фномъ-Пенхъ и поднявшись вверхъ по теченію Меконга, французская экспедиція вошла въ воды Великаго Озера, или Тонле-Сапа, лежащаго частью въ Камбоджѣ, частью въ Сіамѣ, на С.-З отъ Кохинхины, подъ 13^0 сѣв. шир. и 102^0 вост. долготы. Изъ него она направилась вверхъ по теченію, по одному изъ многочисленныхъ притоковъ, впадающихъ въ озеро съ сѣверо-востока. Страна поражала путешественниковъ своимъ характеромъ. Гигантскія деревья, обвитыя ползучими растеніями, прихотливо извивающіяся ліаны, колоссальныя бананы, громадныя мертвыя пни съ сухими, обнаженными сучьями — все это дышало первобытною дѣвственностью..... И нигдѣ — ни признака человѣка! А между тѣмъ, кругомъ кипѣла жизнь: міриады птицъ — пеликаны, утки, бакланы — покрывали озеро; лѣсъ звенѣлъ отъ птичьихъ голосовъ; у береговъ, на водѣ, отдыхали дельфины и громадныя рыбы. Слѣдуя по теченію Стунгъ-Сэна *), французы прибыли въ селеніе Компонгъ-

*) Притокъ Великаго Озера.

Томъ, или «великій рынокъ», — древній городъ, теперь совершенно разрушенный. Близъ него находится гора Фномъ-Сонтукъ, со многими развалинами. Туземцы боятся этой священной горы, охраняемой, по ихъ убѣжденію, богами въ образѣ тигровъ. На верху горы находится пагода; крыша ея увѣшана колокольчиками, звонъ которыхъ раздается по окрестностямъ. Кругомъ пагоды, всѣ скалы, застланныя сплошь дикою растительностью, покрыты изваяніями. Однѣмъ изъ этихъ скалъ придана форма уступчатыхъ пирамидъ, изъ другихъ высѣчены статуи Будды въ разныхъ положеніяхъ, причемъ нѣкоторыя статуи достигаютъ до семи сажень высоты. Онѣ очень хорошо исполнены и свидѣлствуютъ о глубокой древности своего происхожденія, такъ какъ камбоджцы, уже нѣ-



Изваяніе на скалахъ Фномъ-Сонтукъ.

сколько сотъ лѣтъ тому назадъ, разучились обрабатывать камень и стали дѣлать своихъ громадныхъ идоловъ изъ кирпичей. Напротивъ пагоды, цѣлая скала, отъ подножья до вершины, отдѣлана сплошь, и ея отвѣсныя стѣны покрыты колоссальными изваяніями. Между ними особенно замѣчательно одно, изображающее громаднаго Будду лежащимъ въ углубленіи и спящимъ. Голова его поκειται на подушкѣ; навѣсная каменная глыба служитъ ему сѣнью, а ліаны и сочныя вѣтви другихъ растений обвиваютъ его тѣло. Можно подумать, что утомленное божество пришло въ эту прохладную и таинственную пещеру отдохнуть отъ своихъ трудовъ. Кругомъ — другія изображенія Будды, а ниже, на таин-

ственныхъ уступахъ, куда спуститься немыслимо, видны остатки сооружений, нѣчто въ родѣ навѣсовъ надъ громадными каменными идолами. Все это обвито, переплетено, покрыто зеленью, сучьями и вѣтвями, по которымъ скачутъ обезьяны, ползаютъ громадные гады и порхаютъ разноцвѣтныя птицы.



Пирамида Преа-Тколь.

Наиболѣе любопытныя развалины встрѣчаются въ верхнемъ углу Камбоджи, на сѣверъ отъ Великаго Озера, каковы, напри- мѣръ: пирамида Преа-Тколь, Преа-Томри (пирамида священнаго

слона) и Понтэ-Преа-Ханъ (крѣпость священнаго меча), а также, въ смежномъ съ Камбоджею Сіамѣ, на сѣверо-восточномъ концѣ того же озера, каковы, напримѣръ, развалины древняго Ангкора и другія.

«Преаза», или пирамида Преа-Тколь, представляетъ собою въ высшей степени характерное произведеніе хмерскаго зодчества. Передъ нею расположены два священныхъ пруда, или «сра», раздѣленныхъ вымощенною насыпью. Два великана, опирающіеся на палицы, и два фантастическихъ льва охраняютъ врата. Четыре входа пирамиды въ настоящее время разрушены, но изваянія, которыя покрывали ее отъ основанія до вершины, уцѣлѣли. Сначала идетъ, вдоль по цоколю, рядъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ со сложенными руками; надъ ними выступаютъ изъ стѣны четыре трехголовыхъ слона, обрамленныхъ каждый двумя группами молящихся фигуръ. Хоботы слоновъ держатъ листву и упираются въ цоколь, а головы ихъ поддерживаютъ первый карнизъ. Въ слѣдующемъ ярусѣ, размѣщены четыре большія «круты» или священные птицы Вишну, съ орлинымъ клювомъ и женскимъ туловищемъ. По бокамъ отъ нихъ, торчатъ придавленные ими многоглавые гады; сами круты сидятъ верхомъ на головахъ чудовищ Реу, поддерживая головами и руками второй карнизъ. Реу, по ученію хмерцевъ,—самый могущественный изъ дьяволовъ: онъ укралъ воду безсмертія, за что богъ Индра отсѣкъ ему голову; но демонъ-воръ уже успѣлъ омочить губы въ божественномъ напитокѣ; голова его сдѣлалась недоступною для смерти, и съ тѣхъ поръ онъ непрестанно носится въ воздухѣ. Отвратительная фигура Реу является любимымъ хмерскимъ украшеніемъ: очень часто это чудовище ползетъ по низу фронтоновъ, или карнизовъ входныхъ дверей; глаза его вытаращены, зубы оскалены; онъ окруженъ вѣтвями, которыя выходятъ изъ его пасти и зажаты когтями сухощавыхъ лапъ, полуприкрытыхъ огромными челюстями *).

Надъ карнизомъ, поддерживаемымъ крутами, помѣщено на каждомъ углу по пяти птицъ—полу-совъ, или полу-орловъ. Надъ всѣмъ этимъ возвышается пирамидальная, многоэтажная верхушка; большія лица божествъ помѣщены въ тройныхъ щипцахъ, которые расположены уступами надъ четырьмя входами. «Тевады», или духи неба, въ видѣ прекрасныхъ полунагихъ и богато убранныхъ женщинъ, занимаютъ ниши угловыхъ пилястръ. Множество мел-

*) Изображеніе его будетъ приложено въ концѣ настоящей статьи.

кихъ изваяній дополняютъ эту фантастическую отдѣлку, наивное исполненіе которой нѣсколько напоминаетъ произведенія средне-вѣковой Европы. При раскопкахъ восточнаго входа стѣны, была найдена каменная статуя, у которой ноги и восемь рукъ были отбиты, а выразительная и тонко изваянная голова уцѣлѣла. Статуя эта, находящаяся теперь въ музеѣ хмерскихъ древностей въ Парижѣ, изображаетъ, по всей вѣроятности, буддійскаго святого, или бога, и представляется цѣлымъ камбоджскимъ пантеономъ. Вся она составлена изъ множества маленькихъ сидячихъ и молящихся фигуръ: колечки ея кольчуги — маленькія фигурки, ея поясъ и воротникъ — маленькіе божки; даже самые ея волосы образуются изъ карликовъ.

III.

«Преаза-Преа-Томри», пирамида священнаго слона, — замѣчательнѣйшее въ своемъ родѣ произведеніе. Она имѣетъ девять съ половиною сажень въ сторонѣ и около трехъ слишкомъ сажень высоты. Восемь статуй боговъ-хранителей и восемь львовъ, расположенныхъ по верху лѣстницъ, окружали первоначально ея площадку. Это убранство дополнялось по угламъ четырьмя слонами. Эти изваянія оказались по большей части разбросанными по разнымъ мѣстамъ во время прихода французовъ, что, повидимому, было сдѣлано скорѣе людьми, чѣмъ временемъ. Одинъ только слонъ еще стоялъ на мѣстѣ. Это былъ именно «Преа-Томри» или «священный слонъ», котораго не осмѣлились тронуть сіамскіе завоеватели. Хотя эта пирамида своей формою и напоминаетъ надгробные памятники нѣкоторыхъ народовъ, однако ее нельзя считать за гробницу. На площадкѣ пирамиды нѣтъ ни малѣйшихъ слѣдовъ какого бы то ни было святилища, а въ срединѣ находится полузасыпанный колодезь, аршина въ полтора въ поперечникѣ и въ нѣсколько аршинъ глубиною. На первый взглядъ, его легко можно принять за могилу; но, по преданію, онъ былъ сокровищницей,



Слонъ Преа-Томри.

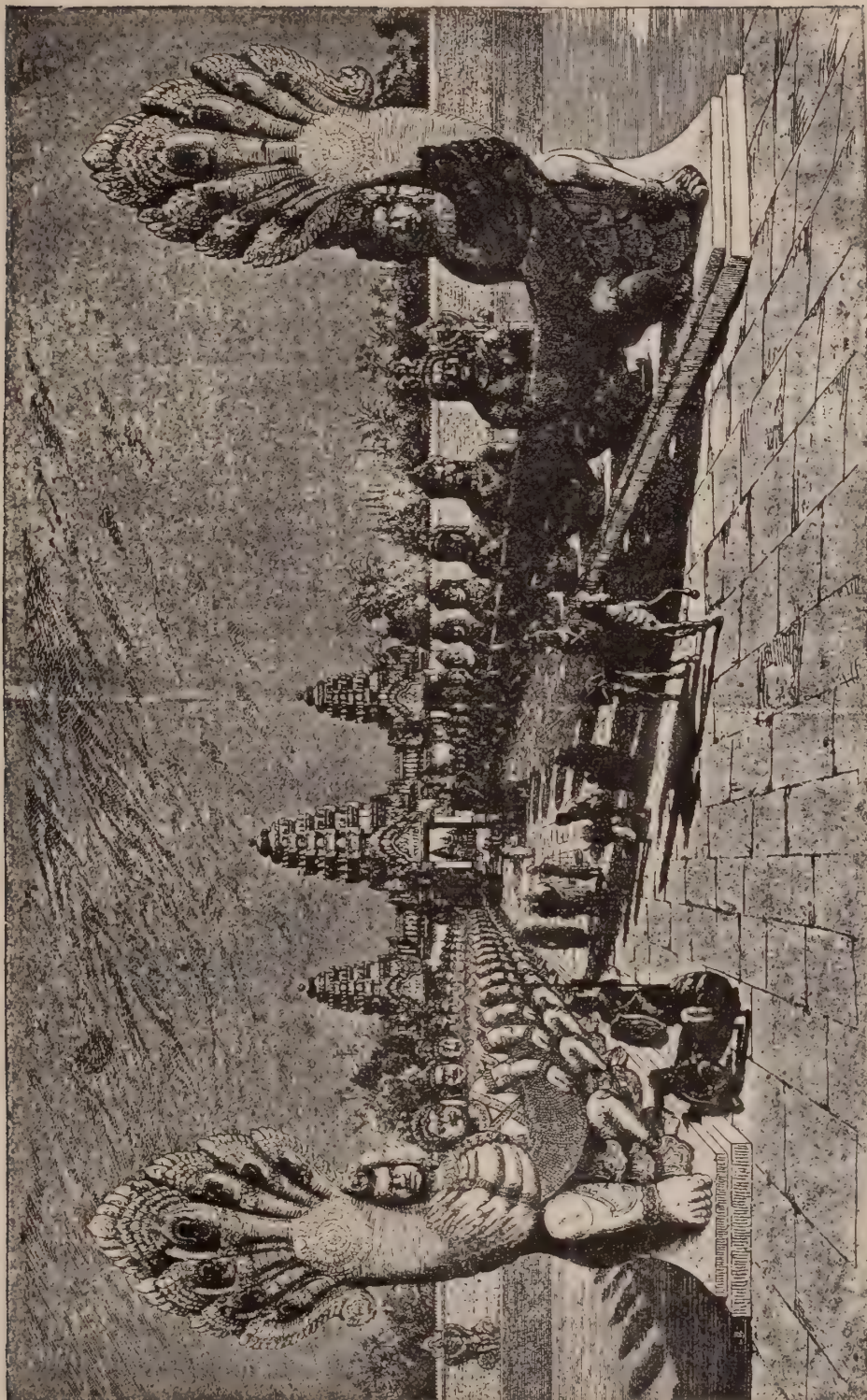
предназначенной для хранения золота и драгоценных камней мѣстнаго божества. Дѣйствительно, у камбоджцевъ и въ настоящее время устраиваются въ святилищахъ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ стоятъ ихъ идолы, подобнаго рода углубленія для хранения драгоценностей. Теперь, послѣ утраты странюю независимости, всѣ эти статуи ниспровергнуты, а храмы разрушены и опустошены.

Развалины «Понтэ-Преа-Хана», «крѣпости священнаго меча», расположены недалеко отъ сіамской границы и занимаютъ собою около двухъ съ половиною квадр. верстъ, со включеніемъ сюда и священнаго пруда. Прудъ этотъ, или «Сра», высыхающій въ лѣтнее время, занимаетъ огромное пространство, окруженное съ четырехъ сторонъ насыпью. Онъ соединяется съ «Понтэ», или крѣпостью, дорогой, обставленной толстыми четырехугольными столбами, на которыхъ высѣчены фигуры. Дорога доходитъ до парка, окруженнаго рвомъ и валомъ въ двадцать слишкомъ сажень ширины. По бокамъ моста тянутся фризъ, покрытые сильно-выступающими изваяніями.

Здѣсь мы видимъ своеобразные парапеты, составленные изъ громадныхъ семиглавыхъ драконовъ, или «нага». У каждаго изъ нихъ, то мѣсто, гдѣ шея раздѣляется на семь шеекъ, прикрито нѣжно-изваянной розеткой. Нижняя часть тѣла и каждая отдѣльная шейка устѣяны рубчиками, въ видѣ колецъ, или складокъ кожи. Онѣ представляютъ собою большую и спокойную вертикальную поверхность, перерѣзанную лишь богатыми ожерельями. Игра свѣта и тѣни прибережена для головъ, которыя, благодаря двойнымъ рядамъ своихъ острыхъ зубовъ, рѣзко выступающимъ на темномъ фонѣ раскрытой пасти, а также своимъ раздутымъ ноздрямъ и сильнымъ складкамъ около вытаращенныхъ глазъ, имѣютъ страшный и угрожающій видъ.

Вокругъ каждой головы идутъ вѣнчикомъ четыре концентрическихъ ряда листьевъ, имѣющихъ типически-хмерскій характеръ: изгибающіеся по всѣмъ направленіямъ и украшенные внутри завитками и маленькими черными точками, они, по тонкости работы, кажутся чисто ювелирнымъ издѣльемъ. Изъ рядовъ этихъ листьевъ выступаютъ для каждой головы по четыре уха, или, лучше сказать, по четыре большихъ листа въ формѣ ушей.

Поразительно длинныя змѣиные туловища драконовъ поддерживаются двумя рядами великановъ, сидящихъ на корточкахъ, въ сильно напряженномъ положеніи. У первыхъ изъ нихъ—по пяти лицъ и по десяти рукъ, а у послѣднихъ—по три головы и по де-



Входъ Понтэ-Преа-Хана

вяти лицъ, расположенныхъ такимъ образомъ, что у нижней головы—четыре лица, у второй головы—также четыре лица, и, наконецъ у послѣдней, верхней, одно лицо. Прочіе, промежуточные великаны—обыкновенные, хотя сильные и коренастые люди, ростомъ аршинъ въ семь или восемь. На всѣхъ на нихъ—богатыя украшенія. Лица у нихъ, попеременно, то правильныя, то искаженныя; первыя принадлежатъ, повидимому, богамъ, вторыя—злымъ духамъ. Расположеніе этихъ фигуръ было, очевидно, рассчитано на то, чтобы дѣйствовать на воображеніе поклонниковъ, приходившихъ въ храмъ; головы драконовъ каждой баллюстрады были обращены къ дорогѣ, такъ что взоры ихъ устремлялись на прохожихъ: они, казалось, готовы броситься на всякаго, если бы только ихъ не удерживали таинственные усилія великановъ.

Въ концѣ моста находились три большія входныя башни: средняя башня—въ четыре яруса, двѣ боковыя—въ два. Длинная зубчатая стѣна была подперта, на подобіе контрфорсовъ, громадными «гарудами», украшенными запястьями, ожерельями и тонко высѣченными поясами; крылья у нихъ были распущены, а поднятыя кверху руки поддерживали карнизъ. Голова каждой изъ этихъ громадныхъ птицъ была обрамлена стрѣльчатымъ щипцомъ, поднимавшимся гораздо выше стѣны. Это фантастически-величавое убранство повторялось на каждой сторонѣ стѣны.

Хотя крѣпость Преа-Ханъ разрушена и окончательно погублена растительностью, однако, на основаніи того, что отъ нея осталось, можно съ точностью возстановить ея первоначальный видъ. Одинъ изъ членовъ французской экспедиціи, Булье выстроилъ себѣ, среди развалинъ, палатку и поселился въ ней съ товарищами для того, чтобы снять подробный и точный планъ погибшей крѣпости. Но множество ядовитыхъ змѣй мѣшало изслѣдователямъ, и они могли работать только тогда, когда туземцы били бамбуковыми палками по травѣ и деревьямъ, чтобы разогнать смертоносныхъ гадинъ. Вотъ, что оказалось за крѣпостною стѣною: въ трехъ стахъ шагахъ отъ восточнаго входа, въ паркѣ, возвышалась терраса, окруженная статуями; немного далѣе шла колончатая галерея въ шестьдесятъ-пять саж. длины, съ пятью-десятью входами и тремя башнями: затѣмъ, въ срединѣ, высилось сорокъ верхушекъ «преазъ», расположенныхъ симметрично вокругъ большаго средняго пяти-яруснаго храма. Множество маленькихъ зданій, башенъ и башенокъ дополняло картину этого архитектурнаго произведенія, самаго волшебнаго изъ всѣхъ созданій хмерскаго искусства.

Таковы наиболѣе характерные образцы хмерскаго зодчества, лежащіе въ предѣлахъ собственно Камбоджи. Делапортъ описываетъ еще многія другія зданія, каковы, напр., развалины Мелеа, Понтэ-Ка-Кео, Ловекъ и пр. Мы не будемъ на нихъ останавливаться, такъ какъ описаніе ихъ заняло бы слишкомъ много страницъ, и перейдемъ къ развалинамъ, находящимся въ предѣлахъ Сіама.

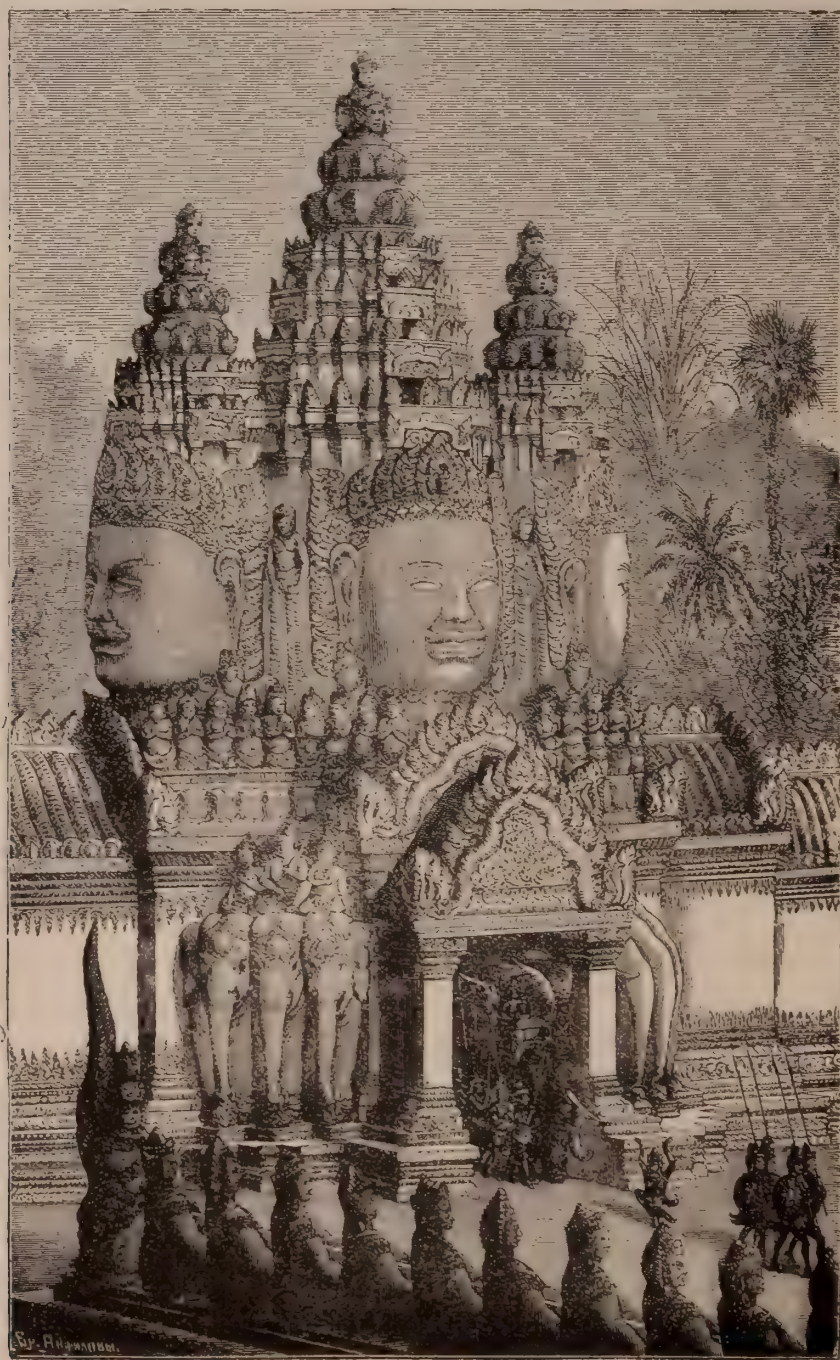
IV.

Важнѣйшими развалинами въ сіамскомъ царствѣ должны считаться остатки Ангкора, древней столицы Камбоджи, лежащіе у самаго сѣвернаго угла «Великаго Озера».

Ангкоръ Великій нѣкогда занималъ собою площадь въ 11 квадратныхъ верстъ. Его крѣпкія стѣны имѣютъ слишкомъ четыре сажени вышины; онѣ убраны наверху стрѣльчатыми зубцами, въ родѣ зубцовъ индѣйскихъ крѣпостей. Изнутри стѣны опираются на толстый земляной валъ, а снаружи защищены громаднымъ рвомъ со множествомъ мостовъ, перила которыхъ поддерживаются пятьюстами «якшей», или великановъ. Должно считать исключительнымъ примѣромъ, что въ городѣ этомъ двое воротъ, обращенныхъ на востокъ: южныя ворота, служившія священнымъ входомъ, назывались «Вратами Мертвыхъ» и вели къ байонскому храму, любопытнѣйшему изъ остатковъ Ангкора. Дорога къ этому храму идетъ черезъ «Мостъ Мертвыхъ», между двумя громадными семиглавыми драконами, растянувшимися съ обѣихъ сторонъ и поддерживаемыми двумя вереницами изъ пятидесяти-четырехъ боговъ и великановъ. Нѣчто подобное мы видѣли при входѣ въ Преа-Ханъ. Далѣе, дорога проходитъ чрезъ главныя врата входной башни, или «Врата Мертвыхъ». При основаніи башни, двѣнадцать слоновъ, по три на каждомъ углу, поддерживаютъ двѣнадцать боговъ; надъ ними идетъ вереница молящихся фигуръ, а выше — громадная голова Браммы, четыре лика котораго раздѣлены большими фигурами нагихъ женщинъ. На головѣ у Браммы — тройная тіара, верхушки которой оканчиваются маленькими головками.

За священнымъ мостомъ рисуется среди зелени колоннада: она переходитъ въ прекрасную галерею, которая ведетъ къ цѣлому лѣсу башенокъ, нагроможденныхъ вокругъ главнаго зданія, украшеннаго колоннами и колоколенками и оканчивающагося высокой вершиной.

Байонскій храмъ—одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ, самобытныхъ и разукрашенныхъ памятниковъ древней Камбоджи. Зданіе



Врата Ангкора Великаго.

увѣнчано пятьюдесятью одной башенкой очень богатой архитектуры.

Средняя его часть можетъ считаться единственнымъ произведеніемъ въ своемъ родѣ: на ея слегка овальномъ основаніи, окруженномъ двурусными портиками, помѣщены десять воздушныхъ башенокъ и третій ярусъ, въ срединѣ котораго возвышается четырехликая голова Брамь, въ громадной тиарѣ. Фантазія хмерскихъ архитекторовъ выразилась въ этомъ сооруженіи во всей своей оригинальности. Не смотря на громадные размѣры и изысканное разнообразіе деталей, здѣсь не замѣтно никакой натяжки, никакой принужденности. Если въ позднѣйшихъ памятникахъ, какъ, напр. въ Ангкоръ-Ватѣ и Мелеа, нѣкоторыя украшенія правильнѣе и совершеннѣе, чѣмъ въ описанномъ храмѣ, то здѣсь наивность исполненія представляетъ особенную привлекательность. На каждомъ шагу, богатство и причудливость фантазіи художника проявляютъ себя какимъ-нибудь неожиданнымъ мотивомъ, и всюду на камнѣ отражаются личныя особенности зодчихъ. Еще и теперь вокругъ памятника валяются осколки камней, остатки сводовъ и всевозможные обломки, среди которыхъ встрѣчаются превосходныя изваянія. Но главнымъ образомъ эти развалины изумляютъ обработанностью мелочей: нѣкоторыя изъ скульптурныхъ украшеній поразительны по тонкости и изяществу исполненія.

Байонъ—единственный храмъ, окруженный двойнымъ рядомъ галерей, украшенныхъ изваяніями. Если бы ихъ вытянуть въ линію, то барельефы, которыми они покрыты, заняли бы болѣе пятисотъ-пятидесяти сажень. Въ нихъ насчитывается до одиннадцати тысячъ фигуръ людей и животныхъ. Хотя большая часть этихъ изваяній обратилась теперь въ осколки, однако и то, что осталось, представляетъ громадный интересъ для археолога и художника.

Но изученіе этихъ остатковъ дается не легко: развалины храма до того затянуло густою растительностью, что шестьдесятъ человѣкъ туземцевъ должны были цѣлыхъ двѣнадцать дней расчищать дорогу къ нему. Не мало труда потребовалось и для того, чтобы возстановить, по сохранившимся формамъ, первоначальный видъ храма—памятника тѣхъ далекихъ временъ, когда хмерское царство было разсадникомъ цивилизаціи, своимъ богатствомъ и могуществомъ спорившей съ цивилизаціею самыхъ блестящихъ государствъ Великой Индіи.

Настоящее положеніе байонскаго храма крайне печально. Ни одна его башенка не уцѣлѣла — всѣ онѣ разрушены страшною силою растительности. Громадныя полуразбитыя человѣческія лица

кажутся искаженными, и только нѣкоторыя изъ нихъ сохранили свое первоначальное мягкое и смѣющееся выраженіе. Но



Видъ байонскихъ развалинъ.

они являются исключеніемъ и надо ожидать что очень скоро

ЭТОТЪ единственный въ своемъ родѣ храмъ будетъ представлять



Пирамида Пиманакка.

лишь безформенную груду развалинъ. Роскошная растительность

пронизала и затянула его со всѣхъ сторонъ; въ одной изъ его галерей, стволы деревьевъ разрушили столбы, и теперь, вмѣсто нихъ, сами поддерживаютъ своды. Проливные дожди и бури довершаютъ разрушительную работу деревьевъ. Части дивнаго храма, глыба за глыбой, обваливаются, и онъ, если не сегодня, такъ завтра, очутится погребеннымъ подъ собственными развалинами.

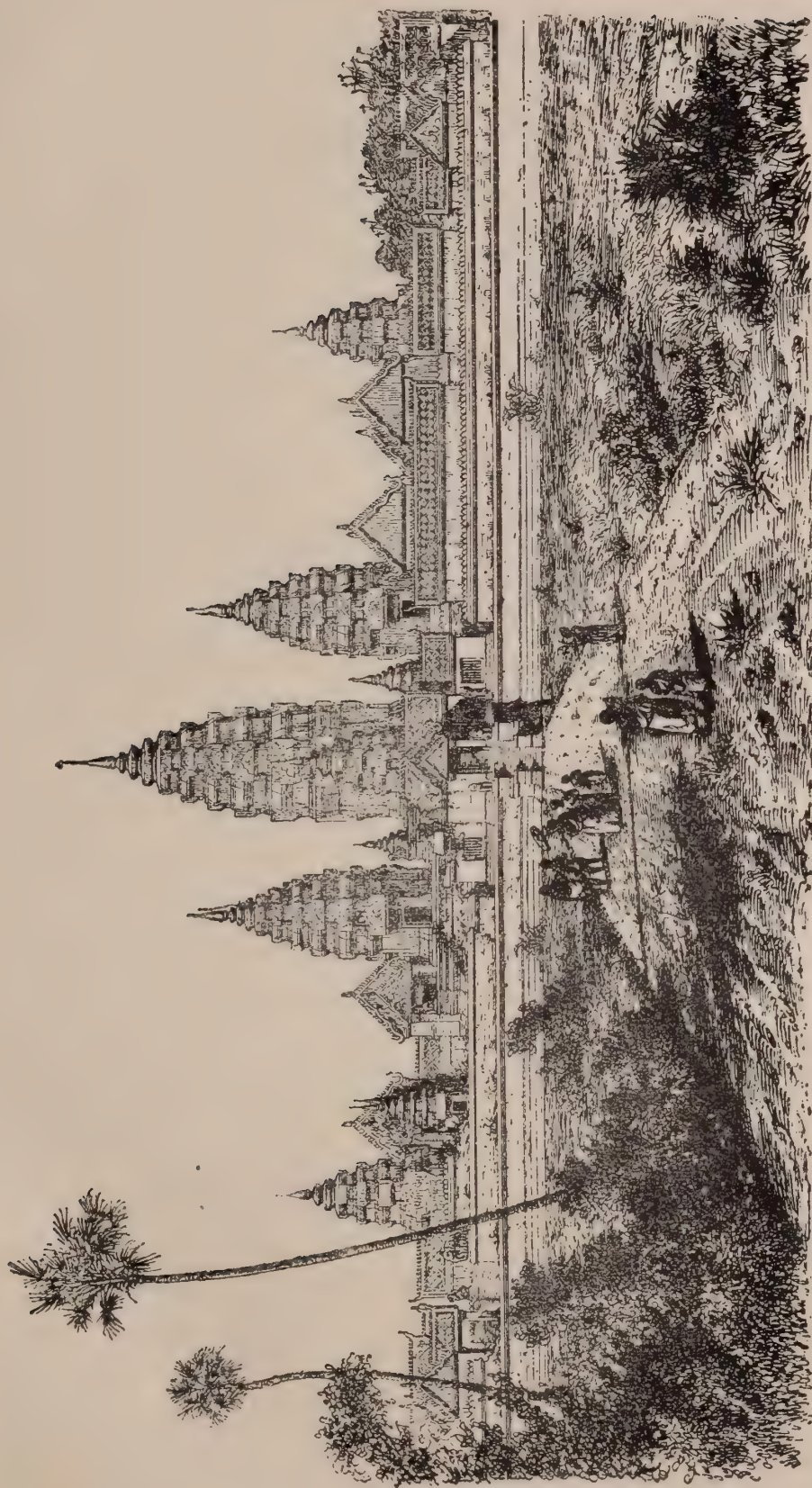
Кромѣ байонскаго храма, въ Ангкорѣ замѣчательны еще остатки террасъ и пирамиды «Пиманака», лежащей въ самомъ центрѣ древняго города, на предполагаемомъ мѣстѣ бывшаго дворца хмерскихъ королей. Пирамида не очень велика; глубокіе обломы покрываютъ ея поверхность, и восемьдесятъ львовъ расположены на ея уступахъ, снизу до верху. Развалины этой интересной пирамиды въ настоящее время также сплошь опутаны вьющимися растеніями; но и черезъ ихъ густую листву можно различить ея превосходныя пропорціи и возстановить первоначальный видъ сооруженія.

Что касается до террасъ, то онѣ обрамляли паркъ пирамиды на протяженіи почти ста-сорока саж. На террасы вели пять лѣстницъ, на барьерныхъ выступахъ которыхъ стояли львы и «нага». Ихъ подпорныя стѣнки были покрыты также изваяніями. На стѣнахъ нѣкоторыхъ террасъ встрѣчаются цѣлые ряды фигуръ королей-воиновъ; одни изъ нихъ опираются на мечъ, другіе держатъ въ рукахъ скипетръ или палицу; каждая фигура окружена женщинами, подающими ей цвѣты лотоса. Это, безъ сомнѣнія, — изображеніе какой-нибудь древней королевской камбоджской династіи.

Кромѣ такихъ высокихъ пирамидъ, встрѣчаются въ хмерскомъ искусствѣ пирамиды иного вида, а именно представляющія собою нѣсколько обширныхъ, хотя и невысокихъ площадей, расположенныхъ одна надъ другой, и наверху, почти сплошь, заставленныхъ разными отдѣльными зданіями. Въ отличіе отъ предыдущихъ, онѣ могутъ быть названы «плоскими».

Одною изъ самыхъ замѣчательныхъ пирамидъ подобнаго рода является пирамида Ми-Бома. Она имѣетъ около семидесяти сажень въ сторонѣ основанія; ея плоскіе уступы представляютъ въ планѣ простую квадратную форму и заняты многочисленными надстройками.

Не говоря уже о лѣстницахъ, охраняемыхъ на каждомъ уступѣ львами слегка китайскаго характера, мы видимъ здѣсь, прежде всего, на первой террасѣ, аршинъ семь отступя отъ края, небольшую стѣну, окружающую цѣлый рядъ смежныхъ зданій. Затѣмъ, по окружности второй террасы стоятъ слоны, съ вѣнцами на голо-



Храмъ Ми-Бомъ.

вахъ, и лѣпятся чудовища, пасти которыхъ замѣняютъ относы водосточныхъ трубъ; наконецъ, въ срединѣ, находится послѣдняя ограда съ высокими входными папертями. Внутри ея расположены попарно, по бокамъ двухъ главныхъ, взаимно перпендикулярныхъ осей, близъ входныхъ папертей, восемь башенокъ и столько же небольшихъ зданій по угламъ. Надо всѣмъ этимъ высятся четыре большія «преазы» и, наконецъ, по срединѣ, самое святилище.

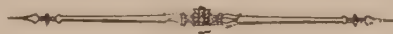
Здѣсь общее впечатлѣніе получается главнымъ образомъ не отъ нижняго массива, а отъ постепеннаго пониженія вершинъ башенъ. Верхняя терраса возвышается только на пять сажень надъ уровнемъ мѣста — возвышеніе очень незначительное, сравнительно съ громаднымъ протяженіемъ основанія. Нижній массивъ, почти совершенно скрытый поставленными на немъ зданіями, имѣетъ цѣлью лишь усиливать общее впечатлѣніе, увеличивая собою высоту преимущественно средней группы пяти главныхъ «преазъ». Эти преазы рѣзко выдѣляются изъ общаго, испещреннаго стрѣлками, колоколенками башенъ и гопуръ, щипцами и зубцами отдѣльныхъ построекъ. Всѣ эти сооруженія, на первый взглядъ, кажутся покоющимися на простомъ подножіи, образованномъ первымъ уступомъ пирамиды.

Въ святилищѣ Ми-Бома замѣчательна еще одна особенность: безчисленное множество маленькихъ цилиндрическихъ дырочекъ, служившихъ, по увѣренію туземцевъ, для прикрѣпленія вызолоченной металлической обложки, начиная съ того мѣста, гдѣ кончались послѣдніе узоры на кирпичахъ.

Наконецъ, рядомъ съ этими послѣдними храмами, расположенными въ обширныхъ равнинахъ и воздвигнутыми единственно человѣческими руками, существуютъ другіе памятники, въ которыхъ основная масса — произведеніе самой природы. Это — скалистые холмы, превращенные хмерскими зодчими въ уступчатые пирамиды. Излишне было бы говорить, что онѣ относятся къ одной категоріи съ первыми пирамидами, хотя и отличаются отъ нихъ способомъ сооруженія.

Обозрѣвъ въ предыдущемъ изложеніи образцы хмерскаго зодчества, обратимся къ ваянію древней Камбоджи.

(Окончаніе будетъ)





МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ.

Статья М. П. Соловьева

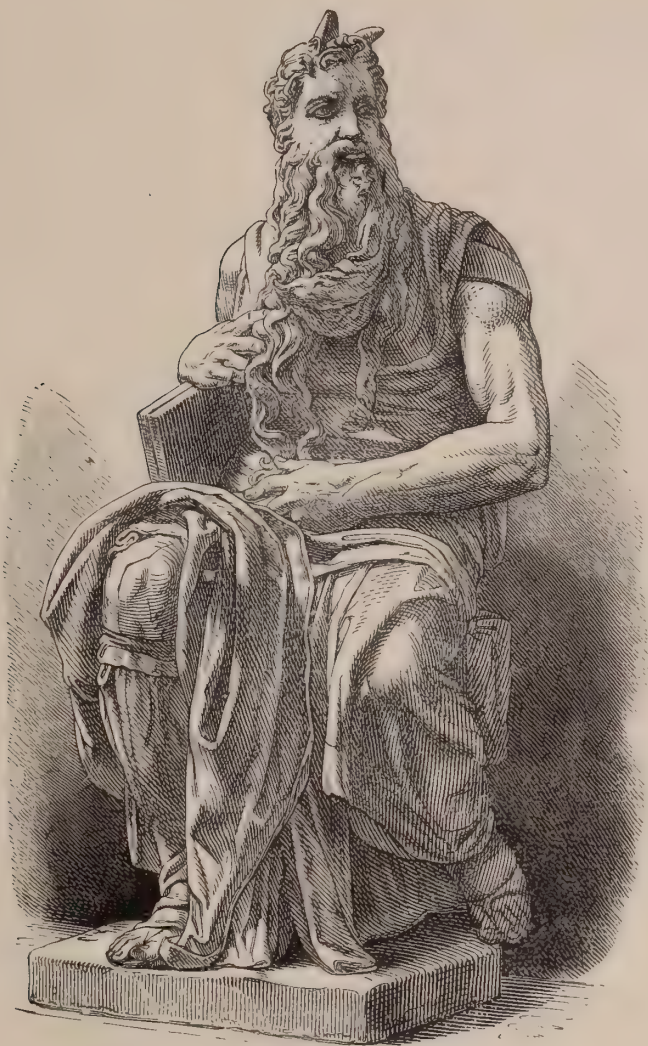
XI.

Папа Климентъ VII умеръ 25 сентября 1534 года. Черезъ два дня послѣ того, Микеланджело былъ уже въ Римѣ. Смерть папы освобождала его отъ вынужденнаго обязательства работать ради возвеличенія дома Мьядичи и давала возможность посвятить свое время и трудъ исключительно памятнику Юлія II. Это дѣло тяжелымъ бременемъ лежало на душѣ художника, и Кондиви не даромъ называетъ всю исторію съ монументомъ трагедіей. Живыя связи художника съ родиной, со времени неудачной революціи, давно ослабѣли. Провинціальныя столицы Италіи, подъ тяжелой рукой испанцевъ и новыхъ герцоговъ, приходили въ упадокъ и бѣднѣли. Одна аристократическая Венеція оставалась обломкомъ исчезнувшаго широкаго и блестящаго быта итальянскихъ муниципій; въ одномъ Римѣ хранились преданія высокаго искусства, и любовь къ грандіозному не прекращалась при папскомъ дворѣ, еще не утратившемъ свой гуманистической окраски. Кромѣ того, жить во Флоренціи было небезопасно для Микеланджело по его личнымъ отношеніямъ къ флорентійскому герцогу, тогда какъ Римъ былъ наполненъ поклон-

никами его генія, преимущественно изъ среды высшаго духовенства, и флорентійскими изгнанниками, дѣлившими съ художникомъ опасности осады и скорбь о злосчастной судьбѣ Флоренціи. Смерть Климента Медичи отнимала у герцога Александра возможность вредить художнику въ Римѣ, потому что лишила флорентійскаго владыку могущественной поддержки папскаго авторитета.

Послѣ недолгаго междуцарствія, конклавъ, 13 октября того же года, провозгласилъ папою Александра Фарнезе, подъ именемъ Павла III. Новый папа былъ обязанъ своимъ избраніемъ отчасти тому, что казался слабымъ, хилымъ и недолговѣчнымъ, но удивилъ всѣхъ своей бодростью и энергіей послѣ избранія. Онъ былъ плохой политикъ, но за то любилъ и понималъ искусства и покровительствовалъ художникамъ и ученымъ. Геній Микеланджело нашелъ въ немъ восторженнаго поклонника. Павелъ III твердо рѣшился удержать Буонарроти при своемъ дворѣ, для исполненія исключительно своихъ проектовъ. Микеланджело, желая окончательно развязаться съ наслѣдниками Юлія II и его гробницей, отказывался и ссылался на контрактъ съ герцогомъ Урбинскимъ какъ на главное препятствіе принять предложеніе папы. Однако съ Павломъ III сговориться было такъ же трудно, какъ и съ его самовластными предшественниками. «Тридцать лѣтъ я ждалъ, чтобы исполнить это желаніе — говорилъ папа художнику, — и неужели я упущу время, сдѣлавшись папой? Гдѣ этотъ контрактъ? Дайте, я изорву его». Гробница Юлія II, какъ тѣнь Казеллы изъ объятій Данте (*Purg. c. II*), ускользала изъ рукъ Буонарроти. Планы его опять насильственно измѣнялись, и онъ готовъ былъ бѣжать изъ Рима. Старый другъ его и кліентъ Юлія II, епископъ алерійскій, предлагалъ ему безопасное убѣжище въ одномъ генуэзскомъ аббатствѣ, куда каррарскій мраморъ можно было доставлять съ полнымъ удобствомъ по морю. Микеланджело имѣлъ въ виду еще Урбино, гдѣ правилъ родственникъ Юлія II, — городъ тихій и спокойный, обѣщавшій нашему художнику безопасное пребываніе и сочувственный пріемъ при дворѣ герцога. Но, обсудивъ дѣло со всѣхъ сторонъ, Микеланджело не рѣшился ссориться съ папой и остался въ Римѣ, рассчитывая уговорить Павла III дать ему нѣкоторый срокъ для окончанія начатыхъ работъ. Папа, съ своей стороны, слишкомъ высоко уважалъ знаменитаго артиста и его характеръ, чтобы не обставить свою непреклонную волю завладѣть всѣми силами художника посредствомъ наиболѣе лестныхъ и выгодныхъ для него условій.

Однажды папа, въ сопровожденіи восьми или десяти кардиналовъ, лично посѣтилъ домъ Буонарроти съ цѣлью осмотрѣть его работы и, въ особенности, картоны для Страшнаго Суда, заказанныя еще Климентомъ VII. Въ мастерской художника, среди другихъ статуй, стояла изумительная статуя Моисея, доведенная почти до



Статуя Моисея.

конца. Въ благовѣйномъ удивленіи стоялъ папа и его свита предъ этимъ чудомъ скульптуры. «Одной этой статуи достаточно, чтобы прославить гробницу папы Юлія»,—замѣтилъ кардиналъ мантуанскій.

Понятно, что видѣнное въ студіи еще болѣе воспламенило въ папѣ желаніе украсить Сикстинскую капеллу картиной Страшнаго

Суда и направить дѣятельность художника на дальнѣйшія грандіозныя задачи. Онъ вновь сталъ упрашивать Микеланджело посвятить ему свои труды, принимая на себя уладить дѣло съ герцогомъ Урбинскимъ. «Я устрою такъ—говорилъ онъ,—что герцогъ удовольствуется тремя статуями твоей работы, съ тѣмъ, чтобы остальные три были сдѣланы другими».

Папа, не медля, вошелъ въ сношенія съ агентами герцога, настоятельно требуя, чтобы они подчинились его предложеніямъ и не имѣли претензій къ Микеланджело, а тѣмъ временемъ, перваго сентября 1535 года, подписать бреве, по которому Микеланджело назначался главнымъ архитекторомъ, скульпторомъ и живописцемъ папскаго дворца и причислялся къ придворному штату, со всѣми почестями, привилегіями и отличіями, сопряженными съ этимъ званіемъ. Въ награду за живопись Страшнаго Суда, ему была обѣщана пожизненная рента въ 1200 золотыхъ скудо, обеспеченная наполовину таможенными сборами за перевозъ чрезъ рѣку По у Пьяченцы, а наполовину отпусками наличныхъ денегъ изъ казначейства. Другимъ бреве, отъ 18 сентября 1537 года, папа объявилъ, что еще папа Климентъ повелѣлъ Микеланджело отложить работу надъ монументомъ Юлія II до окончанія алтарной фрески въ Сикстинѣ, и что это повелѣніе нынѣ подтверждается имъ, папою; поэтому Микеланджело не могъ завершить въ условленный срокъ упомянутую гробницу не по своей винѣ, или нежеланію, но изъ послушанія полученному повелѣнію. Вслѣдствіе сего папа разрѣшаетъ и освобождаетъ его и его наслѣдниковъ отъ послѣдствій неисправности, которая приключилась, и отъ возвращенія денегъ, полученныхъ имъ по этому заказу. Герцогъ Урбинскій не сопротивлялся папскимъ распоряженіямъ. Владѣльцы Урбино вполне зависѣли отъ папы и боялись его. Ихъ отношенія къ художнику остались дружественными.

Микеланджело приступилъ къ составленію картоновъ Страшнаго Суда въ послѣдніе мѣсяцы жизни Климента VII. Въ 1534 году, Павелъ III потребовалъ исполненія ихъ фресковымъ способомъ. Работа была окончена, и фреска открыта на Рождествѣ 1541 года, слѣдовательно черезъ восемь лѣтъ.

За полстолѣтія передъ этимъ, алтарная стѣна капеллы была украшена тремя фресками Перуджино. Учитель Рафаеля, въ лучшую пору своей артистической дѣятельности, изобразилъ здѣсь Рождество Христово, Вознесеніе и Обрѣтеніе Моисея. Эта живопись была безжалостно разрушена, хотя, безъ сомнѣнія, отлича-

лась капитальными достоинствами. Не сохранилось даже копій съ нея. Себастьяно дель-Пьомбо, давній кліентъ Микеланджело, настоятельно убѣждалъ его написать картину масляными красками и, зная отвращеніе художника отъ масляной живописи, рассчитывалъ произвести эту работу лично, по картонамъ и указаніямъ великаго учителя, подобно тому, какъ онъ написалъ по его рисунку свое извѣстное Воскресеніе Лазаря (нынѣ въ Лондонѣ, въ Націон. музеѣ). Грунтъ былъ заготовленъ сначала именно подъ масляныя краски; но Микеланджело рѣшительно отклонилъ предложеніе Себастьяно и рѣшился докончить украшеніе капеллы безъ всякой посторонней помощи.

Изображенія Страшнаго Суда, въ аллегорическомъ, или въ историческомъ видѣ, издревле составляли необходимую принадлежность всякаго маломальски крупнаго христіанскаго храма ⁽¹⁾. Наряду съ Сотвореніемъ Міра, съ таинственнымъ Воплощеніемъ Божества ради искупленія падшаго человѣчества отъ узъ грѣха, Страшный Судъ является грандіознымъ заключеніемъ міровой драмы и составляетъ величественнѣйшее представленіе христіанскаго генія. Безпредѣльность вселенной служитъ сценой драмы. Время тонетъ въ вѣчности. Божественный Творецъ является верховнымъ судіей своего творенія, и весь родъ человѣческій, уже оторванный отъ матеріальной почвы, уже лишенный опоръ въ въ историческихъ формахъ, навсегда уничтоженныхъ вмѣстѣ съ матеріальной оболочкой духа, становится подсудимымъ, причемъ каждый индивидуумъ стоитъ предъ Всевышнимъ исключительно какъ нравственное существо, одаренное совѣстью и сознаниемъ своего долга. Только въ совѣсти, мучительно просвѣтленной присутствіемъ всевѣдущаго Бога, человѣкъ можетъ искать тогда обвиненія и оправданія своего и съ трепетомъ ждать суда, неисповѣдимо сочетающаго справедливость и милосердіе. Это ожиданіе полно ужаса. Пока земля жила, пока человѣкъ переживалъ свою временную и тѣлесную жизнь, требованія нравственнаго закона умѣрялись и облегчались помощью друзей, вѣрой въ заступничество праведниковъ; но наступилъ моментъ, когда, по словамъ апостола, праведникъ едва спасается, и что же станетъ тогда съ

⁽¹⁾ Подробное обозрѣніе западныхъ изображеній Страшнаго Суда въ скульптурѣ, живописи, миньятюрахъ и т. п. сдѣлано г. Густавомъ Портигомъ, въ его сочиненіи: *Das Weltgericht in der bildenden Kunst*. Heilbronn, 1885.

грѣшникомъ? (I Петр. IV, 18). Тогда, повторяя ту же мысль, грѣшникъ спроситъ словами заупокойнаго латинскаго гимна:

Quid sum, miser, tunc dicturus?
 Quem patronum rogaturus,
 Cum vix justus sit securus?

Нагъ и безпомощенъ явился человѣкъ на землю; наги и безпомощны, какъ рабы, исполнившіе свое служеніе, человѣкъ и все человѣчество являются съ послѣднимъ отчетомъ предъ своимъ Владыкой. Посмертный судъ былъ не чуждъ языческимъ религіямъ Египта и греко-римскаго міра, но тамъ онъ имѣлъ характеръ личный, индивидуальный, не соединялся со вселенской катастрофой. Наоборотъ, религіи дальнаго востока, браманизмъ и буддизмъ, допускали міровые катаклизмы, но такіе, которые не носили въ себѣ высокаго нравственнаго, этического характера. Верховный божескій судъ правды и справедливости соединяется съ уничтоженіемъ грѣховной земли, съ обновленіемъ всеобщей міровой жизни, только въ христіанствѣ. Для ревнителей правды, для поборниковъ идеализма, для исповѣдниковъ и мучениковъ высшихъ началъ жизни, гонимыхъ и побѣжденныхъ здѣсь, на землѣ, тѣлесно, не достаточно одной загробной награды въ эгоистическомъ блаженствѣ личнаго единенія съ Божествомъ: вся вселенная должна быть судима той истиной и правдой, которыя она попирала, вся она должна подчиниться безусловному ихъ владычеству. Если они умирали съ вѣрою въ неизбѣжный успѣшный ростъ брошеннаго ими сѣмени добра, если, въ самомъ дѣлѣ, можно замѣтить въ исторіи человѣчества постепенное усиленіе нравственныхъ началъ предъ грѣховно-животными двигателями жизни, то нельзя не видѣть, что и зло не дремлетъ, что оно, мѣняя свой видъ, какъ змѣя кожу, неслышно и неустанно слѣдуетъ за добромъ, проявляясь въ формахъ, приспособленныхъ къ измѣняющемуся болѣе справедливому строю человѣческаго обществія. Грубый эгоизмъ, своекорыстіе, всѣ пороки, громимые въ апостольскихъ посланіяхъ, какъ язва, присущая языческому обществу, рано вкрался и въ общину праведныхъ, такъ что уже вдохновенный прорицатель Іоаннъ, въ своемъ Откровеніи, указываетъ на близкое появленіе неправеднаго агнца, т.-е. на коренное извращеніе христіанскаго идеала. При такомъ положеніи, борьба добра со зломъ въ міровой жизни и въ человѣчествѣ принимаетъ безнадежный, безконечный характеръ, если не вступитъ въ нее, какъ рѣшающая сила, всемогущество Божіе. Конечное и безусловное торжество правды надъ

грѣхомъ, какъ заключительное и окончательное проявленіе верховной справедливости къ человѣчеству, представляется завѣтнымъ и необходимымъ требованіемъ человѣческой совѣсти.

Это сознаніе, какъ мы уже сказали, явилось вмѣстѣ съ христіанствомъ и должно было оставить свой слѣдъ уже въ первыхъ памятникахъ христіанскаго искусства. Отдѣльныя изреченія ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ книгъ находили себѣ выраженіе въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ образахъ, заимствованныхъ у языческихъ художниковъ. Античные геніи, собирающіе пшеницу, напоминали объ отдѣленіи добраго сѣмени отъ плевелъ, подлежащихъ сожженію. Вѣсы, на которыхъ египетская богиня справедливости взвѣшивала сердце умершаго, и которые были въ рукахъ Ѳемиды, совпадали съ молитвой Іова (XXXI, 6) и съ видѣніями Даніила (V, 27), и т. д. Въ катакомбахъ мы уже встрѣчаемся съ изображеніемъ притчи о десяти дѣвахъ, имѣющей символическое значеніе послѣдняго суда. Наконецъ, апокрифы и житія внесли много подробностей въ составъ изображенія и въ церковные гимны, напр. III книга Эздры, вознесеніе Исаи, житіе Василія Новаго (мытарства), Макарія египетскаго, Герасима и др. Святоотеческая литература исполнила задачу свода отдѣльныхъ подробностей въ одну цѣльную картину, которая сдѣлалась тѣмой для дальнѣйшей художественной обработки. То, что Апокалипсисъ развивалъ въ цѣломъ рядѣ отдѣльныхъ видѣній, по большей части недоступныхъ для изображенія пластическими формами, въ писаніяхъ отцевъ церкви, главнымъ образомъ у Ефрема Сирина (IV в.), выдѣлилось въ особую картину Страшнаго Суда, причемъ событія, предшествующія этому, были предоставлены специально иллюстраторамъ и толкователямъ Откровенія. Замѣчательно, что на Востокѣ и на Западѣ апокалиптическія картины становились излюбленнымъ предметомъ художественнаго творчества въ такія эпохи, когда совѣсть особенно сильно возмущалась неустройствомъ церковной и общественной жизни, и вопросы о добрѣ и злѣ, о спасеніи и гибели, становились на первый планъ въ общественномъ и личномъ сознаніи. Въ тревожную эпоху Среднихъ Вѣковъ, на Западѣ, въ послѣдніе два вѣка византійской имперіи, въ тяжелое время созиданія московской Руси, изображенія Страшнаго Суда дѣлаются неперемѣннымъ украшеніемъ наружной стороны главныхъ порталовъ романскихъ и готическихъ соборовъ и западныхъ стѣнъ внутри православныхъ храмовъ. Лицевые апокалипсисы усердно составляются на Западѣ, особенно въ первые годы книгопечатанія, а у насъ —

рукописнымъ способомъ въ XVI—XIX вв., и совпадаютъ съ эпохою сильнаго возбужденія религіозной мысли. Лицевыхъ греческихъ апокалипсисовъ до сихъ поръ не открыто, хотя въ аѳонскомъ подлинникѣ преподаны правила для изображенія видѣній ап. Іоанна.

Подобно всѣмъ сложнымъ композиціямъ религіознаго искусства, картина Страшнаго Суда установилась въ подробностяхъ въ Византіи, вѣроятно, во время македонской династіи, въ IX и X вѣкахъ. Древнѣйшее изображеніе его мы находимъ въ византійской мозаикѣ XII в., въ соборѣ на остр. Торчелло, близъ Венеціи. Въ этой мозаикѣ, мы уже видимъ все, что потомъ съ незначительными дополненіями повторялось въ стѣнной живописи нашихъ древнихъ храмовъ, въ аѳонской живописи и что донинѣ воспроизводится въ нашихъ лубочныхъ картинкахъ ¹⁾. Дѣйствующія лица міровой драмы расположены въ пяти рядахъ. Начиная съ третьяго ряда, лѣвая сторона отведена изображенію грѣшниковъ, сатаны и адскихъ мученій. Сатана уже имѣетъ видъ бородатаго и косматаго чудовища. Мы встрѣчаемся съ античнымъ изображеніемъ моря, въ видѣ богини, отдающей поглощенныхъ людей, и земли, въ видѣ пещеръ; въ другихъ изображеніяхъ, земля является тоже въ видѣ богини, а море иногда изображается озеромъ, изъ котораго рыбы выносятъ человѣческія кости. Кончина міра олицетворяется ангеломъ, свивающимъ небо со звѣздами, какъ свитокъ хартіи. Въ торчельской мозаикѣ находится также и мистическое изображеніе трона, окруженнаго орудіями крестной смерти Спасителя, извѣстное подъ именемъ Приготовленія Престола. Этотъ эпизодъ заимствованъ изъ апокрифа о вознесеніи Исаи. Христосъ изображенъ въ видѣ бородатаго мужа. Торчельская мозаика, которая, вѣроятно, была извѣстна Микеланджело во время его пребыванія въ Венеціи, однородна съ произведеніями итальянскаго искусства. Въ ближайшей къ ней, по времени, падуанской фрескѣ Джотто (1306 г.) мы, однако, находимъ уже значительныя отступленія въ символическихъ подробностяхъ и замѣну византійскихъ олицетвореній западными: исчезаютъ фигуральныя изображенія земли, воды и неба, но являются символическіе образы евангельскихъ добродѣтелей. Сохраняется расположеніе фигуръ ярусами. Христосъ, согласно древнѣйшимъ преданіямъ, является безбородымъ. Богоматерь представлена во главѣ праведниковъ, но Іоанна Крестителя нѣтъ. Косматый Лю-

¹⁾ См. «Художеств. Новости», 1884 г. № 23—отчетъ о рефератѣ г. Покровскаго о Страшномъ Судѣ; 1885, № 3—о музеѣ христ. искусства при Академіи художествъ.



Послы Ермака предъ Иоанномъ Грознымъ,
картина С. РАСТВОРОВСКАГО.

циферъ изображенъ съ тремя лицами на рогатой головѣ, какъ въ Божественной Комедіи Данте. Фреску Джотто едва ли видѣлъ Микеланджело, не бывавшій въ Падуѣ; но онъ, несомнѣнно, былъ хорошо знакомъ съ произведеніемъ одного изъ знаменитѣйшихъ послѣдователей отца итальянскаго искусства, Андрея (Бернарда?) Орканьи, въ капеллѣ Строцци (въ Santa Maria Novella, во Флоренціи), исполненнымъ въ 1357 году. Фрески Орканьи расположены на трехъ стѣнахъ: на средней—Страшный Судъ, на правой—Рай, на лѣвой—Адъ. Христосъ опять является въ видѣ юнаго Эммануила, въ полфигурѣ, выходящей изъ облаковъ. Превосходно задумана его поза: отвергая грѣшниковъ лѣвой рукой, онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, склоняетъ къ нимъ взоръ, преисполненный сожалѣнія. Вліяніе Данте на изображеніе адскихъ мукъ, здѣсь, конечно, еще замѣтнѣе, такъ какъ Орканья считался глубокимъ знатокомъ Божественной комедіи. Лики праведныхъ въ раю расположены параллельными рядами, на византійскій образецъ, но уже съ той возвышенной прелестью, которая напоминаетъ райскія сцены Данте и лирическія фрески Джованни Фьезольскаго. Картина эта написана на алтарной стѣнѣ, а не на входной, какъ то было принято въ византійскомъ искусствѣ и какъ мы видимъ въ падуанской капеллѣ, расписанной Джотто. Еще значительнѣе, по художественнымъ достоинствамъ и своему вліянію на дальнѣйшую разработку этого сюжета, знаменитая фреска неизвѣстнаго мастера въ пизанскомъ Кампо-Санто, современная Орканьи и долгое время приписывавшаяся ему, а потомъ, безъ достаточнаго основанія, Лоренцетти и Дадди. Изображеніе Христа, правой рукой открывающаго свою рану, нанесенную копьемъ при распятіи, а лѣвой дѣлающаго гнѣвный жестъ осужденія грѣшниковъ, стало общимъ классическимъ типомъ для всѣхъ послѣдующихъ изображеній Страшнаго Суда въ итальянской живописи. Это движеніе руки столь выразительно и энергично, что его, не колеблясь, приняли такіе великіе мастера, какъ Джованни Фьезольскій (въ Орвьето) и Фра-Бартоломмео.

Въ названныхъ выше фрескахъ мы замѣчаемъ, какъ, исходя изъ византійскаго источника, композиція Страшнаго Суда постепенно освобождалась отъ строго-установленной схемы, подъ вліяніемъ Данте и личныхъ представленій художника. Условія мѣста заставили сначала выдѣлить изъ византійской схемы Рай и Адъ и сосредоточить Страшный Судъ на моментѣ отлученія праведныхъ отъ грѣшниковъ, что, конечно, способствовало художественному единству и цѣлостности картины. Вліяніе Данте, рѣзко

отмѣченное на изображеніи ада, еще болѣе, быть можетъ, видно въ картинахъ рая, постоянно проникнутыхъ торжественной красотой и лиризмомъ, какъ высоко поэтическій гимнъ. Точно такъ же, какъ у Данте, фигуры являются въ своемъ историческомъ видѣ, и не рѣдки изображенія современниковъ, заказчиковъ, артистовъ; высшіе духовные сановники, какъ въ Божественной Комедіи, попадаютъ въ адъ, тогда какъ Данте, кости котораго едва не были сожжены римскимъ прелатомъ, обыкновенно помѣщается среди спасенныхъ. Страшный Судъ, изображенный для народнаго назиданія, требовалъ, конечно, наглядности, и для этого въ него вводились мотивы современной жизни, современные костюмы и нерѣдко юмористическія группы, отзывающіяся, правда, мрачнымъ остроуміемъ гамлетовскихъ могильщиковъ. Но время шло впередъ: художественныя и философскія требованія измѣнялись и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изученіе природы и анатоміи человѣческаго тѣла открывало новыя области прекраснаго. Уже Фра-Бартоломмео, на стѣнахъ монастырской усыпальницы въ Santa Maria Novella (1498—1499 г.), изображаетъ грѣшниковъ нагими. Еще дальше пошелъ Лука Синьорелли въ своихъ знаменитыхъ фрескахъ орвьетскаго собора. Украшеніе этого собора, начатое еще Джованни Фьезольскимъ и оконченное Лукой Синьорелли, въ своей совокупности представляетъ скорѣе превосходную иллюстрацію Апокалипсиса, чѣмъ Страшный Судъ, изображенію котораго посвящены четыре отдѣльныя фрески. Въ этомъ отношеніи, онѣ напоминаютъ знаменитые картоны Корнелиуса для берлинскаго Кампо-Санто. Въ книгѣ г. Вышеславцева: «Умбрія и школы Сѣверной Италіи» (1884 г.), читатель найдетъ прекрасное описаніе и критическую оцѣнку этого художественнаго произведенія. Съ нашей стороны, достаточно будетъ указать на слѣдующія особенности творенія Синьорелли: Суду предшествуютъ двѣ фрески, живописующія нечестіе и гибель всего историческаго. Праведники и грѣшники возстаютъ — одни для вѣчнаго блаженства, другіе для вѣчнаго мученія, какъ люди, навсегда отрѣшенные отъ былыхъ бытовыхъ условій, сохраняя только форму человѣческаго тѣла, въ нагомъ видѣ, и такъ возносятся горѣ, или низвергаются въ бездну. Замѣчательно, что Синьорелли съ величайшимъ художественнымъ тактомъ навсегда устранилъ изъ искусства отвратительное въ подробностяхъ изображеніе адскихъ мученій, переносящее зрителя въ застѣнокъ, или въ пыталъню инквизиціи. Самые дьяволы его обработаны съ энергической выразительностью и высокой художественностью дантовскихъ описаній. Синьорелли избралъ

предметомъ своей живописи не изображеніе тѣлесныхъ мученій, а страшный моментъ перехода отъ воскресенія къ наказанію—моментъ психологическій. Съ такой задачей онъ управился мастерски. Не смотря на множество фигуръ, онъ съумѣлъ расчленивъ массу на разнообразныя, выразительныя группы, связанныя однако въ одно цѣлое вышеупомянутымъ трепетнымъ ожиданіемъ. Приэтомъ Синьорелли раскрылъ все мастерство своего рисунка, энергическую индивидуализацію и необыкновенную смѣлость въ ракурсахъ фигуръ. Въ этомъ отношеніи, онъ является непосредственнымъ предшественникомъ и, если можно такъ выразиться, учителемъ великаго Буонарроти.

Микеланджело сказалъ послѣднее слово въ обработкѣ этой тѣмы. Его фреска въ Сикстинѣ осталась не превзойденнымъ и высочайшимъ художественнымъ изображеніемъ рѣшенія вѣковѣчной борьбы добра со зломъ съ точки зрѣнія гуманистическаго христіанства. Она составляетъ также послѣдній потрясающій гимнъ великой и многосложной драмы, созданной имъ на сводѣ капеллы.

Неукротимый духъ ветхозавѣтныхъ пророковъ и упованія сивиллъ сосредоточились въ жаждѣ справедливаго возмездія, въ пламенномъ ожиданіи полнаго торжества Божьей правды. Она была открыта міру Воплощеніемъ. Христосъ, «искушенный во всемъ, кромѣ грѣха», какъ однажды выразился словами апостола Микеланджело, явился образцомъ и идеаломъ для томимыхъ жаждою духовной жизни и сталъ основой церкви; но Микеланджело и его духовный руководитель, Савонарола, видѣли, какъ сильно успѣло вкорениться древнее зло въ обществѣ, перерожденномъ новой религіей. Оттого, въ мышленіи художника, христіанская эпоха принимаетъ промежуточное значеніе, и осуществленіе упованій духовныхъ вождей человечества, представителей его совѣсти, перенесено на заключительный моментъ міровой жизни, на послѣдній судъ.

Дѣйствіе послѣдней трагедіи переносится въ то первозданное пространство, въ которомъ сотворенъ былъ міръ. Земля, освобождая изъ подъ своихъ наслоеній кости умершихъ поколѣній, еле видна и какъ-бы таетъ въ безднѣ. Всѣ триста фигуръ громадной фрески (она занимаетъ болѣе 3500 кв. футовъ) расположены въ четыре ряда. На первомъ планѣ—середина втораго ряда; остальные группы волнистыми линіями то приближаются, то удаляются на дальніе планы, и отдѣльными восходящими и нисходящими группами связываются между собою, не загромождая пространства, не утомляя глаза однообразными параллельными линіями, какъ у ви-

зантійцевъ и джоттистовъ, и придавая всей композиціи замѣчательное единство.

Первый рядъ составляютъ три группы ангеловъ: первая, направо отъ Христа, несетъ крестъ; вторая — терновый вѣнецъ; третья, что налѣво, — прочія орудія распятія. Всѣ три группы преисполнены самага бурнаго движенія: фігуры летятъ и изгибаются, какъ листья, несомые сильнымъ вихремъ. Вполнѣ ясно направленіе полета одной второй группы, которая косвенно, сверху внизъ, рѣшетъ надъ центральной группой перваго плана; остальные двѣ группы скорѣе уносятъ въ высь крестъ и орудія страданія, нежели предъявляютъ ихъ міру, какъ доказательство божественной любви и улику людскому жестокосердію. Унося эти предметы, ангелы знаменуютъ конецъ земнаго бытія, среди котораго было явлено воплощеніе, и наступленіе строгаго суда по одной справедливости. Отлетая, ангелы бросаютъ прощальный взглядъ на правыхъ и гибнущихъ людей. Замѣтимъ приэтомъ, что Микеланджело изобразилъ ангеловъ безъ крыльевъ, но что ихъ легко узнать: всѣ эти юношески-сильныя нагія фігуры принадлежатъ къ типу эфебовъ, украшающихъ потолокъ капеллы. Конечно, усиліе, съ которымъ летящіе ангелы поднимаютъ тяжкій крестъ и массивную колонну бичеванія, дало художнику возможность проявить несравненное мастерство свое въ изображеніи напряженныхъ мускуловъ и разнообразныхъ перспективныхъ сокращеній тѣла.

Въ срединѣ широкаго втораго пояса фигуръ, появляется колоссальный образъ Христа, составляющій едва-ли не самое самобытное созданіе кисти великаго художника. Широкая радуга окружаетъ торсъ, и отъ нея свѣтъ распространяется вокругъ, образуя изъ средней группы свѣтовой центръ фрески и замѣняя традиціонные нимбъ и мандорлу. Обнаженный торсъ мускулистъ и могучъ, какъ у Геракла. Сравнительно небольшая голова и безбородый ликъ прекрасны. Голова слегка наклонена налѣво, и брови грозно нахмурены, какъ у Апполона Пифійскаго. Юношескій образъ Эммануила, какъ мы видѣли, удерживался въ христіанскомъ искусствѣ, начиная съ первыхъ его вѣковъ; но изъ древняго образа Микеланджело создалъ новый, особый типъ, незнаемый прежде и неповторенный никѣмъ послѣ него. Онъ внесъ въ него черты и страсть прекраснаго и страшнаго въ гнѣвѣ олимпійскаго божества. Возвышеннѣе всѣхъ, бывшихъ до него, Микеланджело воплотилъ въ образѣ Бога-Отца творческое всемогущество; здѣсь же, какъ никто и никогда, онъ облекъ въ видимыя формы карающую справедли-



Главная группа из фрески Микеланджело: «Страшный Суд».

вость, умѣривъ ее съ необыкновеннымъ художественнымъ тактомъ античнымъ изяществомъ формъ. Въ гнѣвномъ движеніи, Христосъ приподнимается съ сѣдалища, и неумолимая строгость не только сказывается въ выраженіи его лица и рукъ, но и одушевляетъ все тѣло. Напряженная лѣвая рука мотивируетъ высоко поднятую десницу: первую Христосъ какъ-бы отталкиваетъ недостойныхъ царства небеснаго, ибо не знаетъ ихъ, а взмахомъ правой руки поясняется страшное рѣшеніе: «Идите отъ меня, проклятые, въ огонь вѣчный!» Ни на рукахъ и ногахъ, ни на тѣлѣ, уже нѣтъ слѣда язвъ. Вся фигура представляется обнаженной, ибо отъ могучаго движенія мантия скатилась, удержавшись только краемъ на верхней части лѣвой руки и узкой полосой прикрывая чресла. Исполинскій образъ Христа вновь переноситъ мысль къ тѣмъ грандіознымъ существамъ, которые мы видимъ на потолкѣ капеллы. Христосъ является первообразомъ божественной красоты и силы. Джоттисты, въ картинахъ Страшнаго Суда, изображали Христа въ болѣе крупныхъ размѣрахъ, нежели остальныхъ лицъ; но разница между Микеланджело и его предшественниками состоитъ въ томъ, что онъ, отодвинувъ различныя группы на разные планы и тѣмъ уменьшивъ размѣръ фигуръ помощью перспективы, сѣумѣлъ, такимъ образомъ, согласовать традицію съ художественной правдой. Главная группа, окружающая Судію, преисполнена волненіемъ и страхомъ. Справа, нѣсколько позади Христа, видна Богоматерь. Въ трепетѣ скрестила она на груди своѣй руки и отвратила лицо отъ ужасающаго низверженія грѣшниковъ. Мадонна одна составляетъ группу съ Христомъ. Іоаннъ Предтеча не является съ ней въ этотъ моментъ предстательствовать за гибнущій родъ человѣческій, какъ это принято византійской традиціей; равнымъ образомъ, Микеланджело отступилъ отъ джоттовскаго преданія, уравнивающаго въ царственномъ положеніи Мадонну съ Христомъ въ день Суда. Ту и другую систему Микеланджело устранилъ, строго придерживаясь въ картинѣ евангельскихъ данныхъ. Въ подавляющемъ все значеніи Христа-Судіи, во фрескѣ, нельзя не замѣтить слѣдовъ того религіознаго настроенія, которое было обще у Микеланджело съ маркизой Пёскаррой.

Изображая этотъ «день гнѣва», этотъ «dies irae», прежніе художники Италіи и Германіи, и даже потомъ Корнелиусъ, пытались выразить въ образѣ Христа одновременно и призывъ праведныхъ, и осужденіе грѣшныхъ. Одни, какъ Мемлингъ въ данцигскомъ триптихѣ, придавали жестамъ рукъ Христа разное выраженіе: десница благо-

словляла, а шуйца отвергала. Другіе, отдавая, подобно Орканьи, преобладающее значеніе осужденію, скорбнымъ выраженіемъ головы Спасителя, обращенной къ грѣшникамъ, смягчали безнадежность ихъ судьбы. Наконецъ, всѣ буквально толковали обѣщаніе, данное апостоламъ, что они будутъ судить двѣнадцать колѣнъ израилевыхъ, и, вмѣстѣ съ византійцами, окружали Христа ареопогомъ сидящихъ апостоловъ, среди котораго Богоматерь и Іоаннъ Предтеча являлись ходатаями за родъ человѣческій. Микеланджело, съ вѣрнымъ артистическимъ чутьемъ, сознавалъ невозможность изобразить два разновременные, слѣдующіе другъ за другомъ, моменты. Слово оправданія уже произнесено, и міровое пространство потрясается громовымъ словомъ осужденія, приводящимъ въ трепетъ даже оправданныхъ. Происходитъ непререкаемый, послѣдній судъ Божій, и въ немъ нѣтъ участія никому, кромѣ самого Божества. Съ оправданіемъ праведныхъ, уходятъ со сцены и символы божественнаго милосердія, знаменія Сына Человѣческаго — орудія искупительнаго страданія; остается одинъ ужасъ, и этотъ элементъ составляетъ господствующую ноту всей композиціи. Широкимъ кольцомъ окружаетъ Христа и Мадонну ликъ знаменитѣйшихъ святыхъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ, апостоловъ и мучениковъ. Страхъ и трепетъ потрясаетъ этихъ гигантовъ, нагихъ, какъ и Христосъ. Всѣ они слышали громовое слово Судіи и содрогаются о своемъ спасеніи. Въ этотъ моментъ, и праведникъ не увѣренъ въ своей судьбѣ ¹⁾. Они несутъ орудія своихъ страданій и разнообразнымъ движеніемъ рукъ какъ-бы напоминаютъ о своихъ подвигахъ, или ссылаются на присутствующихъ свидѣтелей: Петръ протираетъ къ Судіи руки съ ключами; Андрей, съ другой стороны,

¹⁾ *Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!*

*Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.*

*Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus.
Cum vix justus sit securus?*

Съ потрясающей поэзіей рисуетъ Ёома Челанскій (XIII в.) ужасъ ожиданія Страшнаго Суда, въ знаменитомъ гимнѣ: «*Dies irae*». Нѣтъ сомнѣнія, что Микеланджело находился подъ впечатлѣніемъ этого гимна. Строфы, приведенныя выше, имѣютъ непосредственное отношеніе къ описываемой группѣ. Смыслъ ихъ таковъ: «О, сколь сильно вострепещутъ, когда придетъ Судія, который все обсудитъ по строжайшей справедливости! Ибо, когда возсядетъ Судія, то все тайное обнаружится, и ничто не останется безъ отмщенія. — Что тогда скажу я, несчастный? Къ какому заступнику обращусь, когда и праведникъ едва-едва будетъ въ безопасности?»

обратясь къ толпѣ за Христомъ, какъ-будто зоветъ кого-то и опирается на крестъ. Подъ Христомъ, Варѳоломей потрясаетъ содранной своей кожей и показываетъ ножъ, а Лаврентій, словно оглушенный страшнымъ приговоромъ, сторонится, придерживая свою рѣшетку. Слѣва, Власій приподнимаетъ крючья (*resten*), которыми онъ былъ растерзанъ, Екатерина—обломокъ зубчатаго колеса, Исаія—пилу, которою его перепилили, Севастіанъ — свои стрѣлы, Іаковъ Алѳеевъ, или Симонъ Кананитъ—свой крестъ. Изъ прочихъ историческихъ лицъ, съ нѣкоторою достовѣрностью можно указать только на Іоанна Предтечу, по его одеждѣ изъ звѣриной шкуры, хотя это, можетъ быть, и пророкъ Ілія. Лишь немногія лица слегка прикрыты небольшой драпировкой. Даже св. Екатерина первоначально была написана совершенно нагою, и только потомъ Даніэль Вольтерра, о чемъ подробнѣе скажемъ ниже, прикрылъ ее хитономъ Діаны.

Справа и слѣва, вторымъ кольцомъ, исчезающимъ въ далекой глубинѣ, окружаетъ Христа сонмъ праведныхъ. Здѣсь уже впечатлѣніе ужаса смягчается радостью; здѣсь мы видимъ восторженное свиданіе душъ, долго пребывавшихъ въ разлукѣ и, наконецъ, соединившихся для безконечно-блаженной жизни. Мощныя формы прекрасныхъ матронъ чередуются съ юными восторженными лицами дѣвъ. Въ одной изъ группъ перваго плана, дочь обнимаетъ колѣна прекрасной матери, которая, полнотою зрѣлой и сильной красоты, напоминаетъ одновременно и Еву и Ніобею. Правая сторона широкаго пояса, ближайшая къ Мадоннѣ, наполнена исключительно женскими фигурами; лѣвая—оканчивается фигурами Исаи, Власія, Екатерины и Севастіана. Такимъ образомъ, второй поясъ распадается на три крупныя группы, соединяющіяся на послѣднемъ планѣ. Третій поясъ, расширенный на концахъ, также распадается на три группы. Въ срединѣ пояса, въ облакахъ, паритъ великолѣпная группа ангеловъ. Впереди, два ангела держатъ раскрытыя книги: одинъ обращается направо, другой налево; правая книга гораздо меньше лѣвой. За ними, семь ангеловъ, съ длинными трубами въ рукахъ, оглашаютъ по всѣмъ гробницамъ вселенной призывъ на Судъ ¹⁾. Между ними видны два маленькихъ генія. Средній ан-

¹⁾ *Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur,*

*Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.*

гель указывает на Христа, и всѣ они безъ крыльевъ. Направо отъ нихъ, въ разнообразныхъ положеніяхъ и въ превосходныхъ ракурсахъ, возносятся оправданные на небо. Ихъ встрѣчаютъ спасенные, помогая нѣкоторымъ подняться. Встрѣча воскресшихъ блаженными соединяетъ третій поясъ со вторымъ, и разнообразныя сочетанія фигуръ придаютъ этой линіи изображеній волнистый видъ. Предположеніе нѣмецкихъ ученыхъ о протестантскихъ тенденціяхъ Микеланджело, основанное на положеніи Богоматери въ картинѣ, устраняется сценами этой группы, въ которыхъ нельзя не видѣть церковнаго ученія о молитвенной помощи праведниковъ. Всего яснѣе это выражено въ группѣ, въ которой одинъ спасенный поднимаетъ въ четкахъ двухъ воскресшихъ. Слѣва, подъ облаками, на которыхъ мы видѣли Власія, Екатерину и др. святыхъ, начинается самая драматическая часть великой фрески—низверженіе грѣшниковъ, соединенная летящимъ демономъ съ закинутымъ за спину грѣшникомъ (группа, заимствованная у Синьорелли), съ послѣднимъ, четвертымъ ярусомъ фрески. Здѣсь царствуетъ отчаяніе и дикій ужасъ. Демоны схватываютъ людей, ожесточенно борются съ ними, перекидываютъ ихъ черезъ голову, стаскиваютъ внизъ стремглавъ, тогда какъ змѣи обвиваютъ и кусаютъ осужденныхъ. Здѣсь, въ каждой группѣ, въ высшей степени чувствуется *terribilità*, впервые введенная Лукой Синьорелли въ такіе эпизоды. Поразительна группа изъ трехъ фигуръ, соединяющая второй поясъ съ третьимъ: два демона, охвативъ грѣшника за ноги, увлекаютъ его въ адъ; змѣй, обвивая его станъ, грызетъ ему бедра. Но самъ грѣшникъ точно не сознаетъ ужаса своего положенія и не чувствуетъ боли: словно осужденіе застигло его врасплохъ, онъ его не ожидалъ, какъ—бы еще не вѣря совершившемуся, старается придти въ себя и протираетъ глаза. Прямо подъ нимъ, находится упомянутая выше группа Синьорелли: демонъ, написанный въ ракурсѣ съ головы, летитъ съ грѣшникомъ, изображеннымъ въ ракурсѣ отъ нижней части туловища. Слѣдуетъ оговориться, что заимствованіе не идетъ здѣсь далѣе концепціи и не распространяется на исполненіе.

Этотъ поясъ опять распадается на три части. Справа, воскресшіе встаютъ изъ-подъ слоевъ земли, или въ видѣ изсохшихъ скелетовъ, или полуодѣтые тѣломъ, или же въ полномъ человѣческомъ образѣ; одни изъ нихъ порывисто стремятся къ небу, другіе еще взираютъ на Судію, или какъ-будто лишь пробуждаются отъ долгаго сна. Между святыми и оправданными встрѣчаются одѣтыя фигуры, быв-

шія такими даже до исправленія фрески (Богоматерь, Предтеча, Христосъ, Петръ, многія жены и ангелы); напротивъ, грѣшники всѣ наги. Конечно, это различіе сдѣлано артистомъ не безъ намѣренія, но угадать скрытую мысль его въ настоящее время невозможно. Дьяволы хватаютъ иныхъ на-лету, или накидываютъ петли еще на лежащихъ и тащутъ ихъ въ геенну. Въ отверстіи геенны видны дьяволы, злобно поджидающіе своихъ жертвъ. Далѣе, дантовскій Харонъ ¹⁾ тяжкими ударами весла сгоняетъ съ челна осужденныхъ къ Миносу, написанному опять совершенно въ стилѣ Данте и окруженному адской свитой. Здѣсь, грѣшники уже лицомъ къ лицу видятъ ожидающую ихъ судьбу и въ ужасѣ останавливаются на челнѣ, не смотря на удары Харона. Яростная жестокость Харона и злобное равнодушіе Миноса составляютъ рѣзкую противоположность съ ужасомъ осужденныхъ и бѣшеной злобой дьяволовъ, хватающихъ свою добычу. Миносъ, какъ у Данте, обвитъ змѣею, высоко вздымающимся надъ его головой. Тутъ же—единственное крылатое существо, можетъ быть, дантовъ Геріонъ (Inf. XVII). Это чудовище, съ козлиными ногами, широко развернувъ пернатые крылья, несетъ за ноги грѣшника, заломившаго свои руки отъ боли и отчаянія, и въ то же время терзаетъ его зубами. Ужасъ осужденныхъ, злая радость демоновъ, равнодушіе Миноса и ярость Харона выражены въ лѣвой группѣ съ неподражаемымъ искусствомъ. Масса нагихъ тѣлъ расчленена глубокими тѣнями на группы, исполненные самага разнообразнаго движенія. Неистощимое воображеніе скульптора надѣлило каждую изъ множества фигуръ своеобразнымъ, индивидуальнымъ положеніемъ тѣла, какъ-бы пренебрегая помощью красокъ — черта, проходящая чрезъ всю пластическую дѣятельность Микеланджело. За исключеніемъ козлоногого крылатого демона, всѣ дьяволы имѣютъ человѣкообразный видъ, и только небольшими рогами, звѣриными ушами, да злобно-радостнымъ выраженіемъ отличаются отъ людей. Джоттисты представляли демоновъ чудовищными, косматыми страшилищами, слѣдуя въ этомъ примѣру византійцевъ; Синьорелли, отвергнувъ уродство формъ, все-таки признавалъ необходимымъ отличить ихъ цвѣтомъ кожи

¹⁾ Вазари замѣчаетъ, что Харонъ наглядно соотвѣтствуетъ слѣдующимъ стихамъ Данте:

Caron dimonio, con occhi di bragia,
Loro accennando tutte le raccoglie,
Batte col remo qualunque s'adagia,

т.-е. Харонъ, демонъ съ пылающими глазами, сгоняетъ ихъ всѣхъ вмѣстѣ и бьетъ остальныхъ весломъ (Inf. III, 110).

отъ людей: у него дьяволы—желтые, лиловые, синіе. Микеланджело нашель и это отличіе ненужнымъ.

Радостныя встрѣчи спасенныхъ и содроганіе погибшихъ при видѣ Миноса предоставляютъ зрителю самому мысленно дополнить картину Суда сценами райскаго блаженства и адскихъ мукъ. Съ величайшимъ тактомъ и успѣхомъ Микеланджело остановился лишь на психологическомъ состояніи оправданныхъ и осужденныхъ, и въ этомъ проявилъ то высокое чувство изящнаго и тотъ идеализмъ, которые неизмѣнно руководили его кистью при исполненіи всей громадной фрески.

Таково содержаніе послѣдняго великаго художественнаго созданія, вѣнчающаго собою классическій періодъ итальянской и даже всей европейской живописи. Двадцать лѣтъ уже прошло съ тѣхъ поръ, какъ изумленный Римъ торжествовалъ великое артистическое состязаніе Рафаеля и Микеланджело на поприщѣ живописи въ тѣхъ же стѣнахъ Ватикана—состязаніе, въ которомъ, по общему признанію современниковъ, Буонарроти остался побѣдителемъ, и послѣ котораго самъ Рафаель, съ благородною искренностью, объявилъ себя ученикомъ великаго флорентійца. Потомство не вполне утвердило это рѣшеніе, поставивъ обоихъ артистовъ въ разныхъ областяхъ художественнаго мышленія на одинаковой царственной высотѣ. Теперь престарѣлый Буонарроти оставался одинъ величайшимъ представителемъ блестящаго минувшаго періода искусства. Его соперники, его враги сошли въ могилу. Онъ, наконецъ, успѣлъ создать обширную многочисленную картину, какъ-бы въ замѣну той, которую не удалось написать ему на стѣнахъ залы городского совѣта въ родной Флоренціи, и въ этой фрескѣ соединить величайшую скульптуральность и выразительность формъ человѣческаго тѣла съ трудными и неподражаемо-превзойденными задачами сложной живописной композиціи. По обдуманности плана, сложная по мысли многоличная композиція Страшнаго Суда не имѣетъ себѣ ничего равнаго. Съ опредѣленностью скульптора, искушеннаго въ изображеніи сосредоточеннаго настроенія, объемлющаго отдѣльный образъ, Микеланджело строго прослѣдилъ всѣ стороны основной идеи во множествѣ разнообразно составленныхъ группъ. Многоярусное расположеніе сюжета, обязательное по формѣ данной ему площади, и выразительность Синьорелли были одинаково приняты художникомъ во вниманіе; но въ обветшалыхъ композиціи своихъ предшественниковъ онъ влилъ новое содержаніе въ отношеніи какъ художественности формъ, такъ и философскаго значенія.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, фреска, столь сложная по содержанію, поражаетъ необыкновенно гармоническимъ и строгимъ расчлененіемъ. Всѣ отдѣльныя группы размѣщены въ неразрывномъ соподчиненіи между собой и съ главной группой. Фреска написана съ рельефностью скульптуры и общимъ своимъ планомъ производитъ впечатлѣніе строго соразмѣрнаго зданія, построеннаго въ высокомъ стилѣ и удивляющаго не обиліемъ украшеній, но гармоніей основныхъ линій.

Едва ли существуетъ другая картина, въ которой мысли художника получили бы болѣе отчетливое и наглядное выраженіе. Являясь заключительнымъ словомъ той исторіи религіознаго сознанія и совѣсти въ родѣ человѣческомъ, которая начертана на потолкѣ Сикстинской капеллы, Страшный Судъ, отчасти, благодаря общеизвѣстности основныхъ идей этого событія, превосходитъ прежнія работы на ту же тѣму своей удобопонятностью, хотя, своей сложностью, далеко превосходитъ старѣйшія фрески. Едва ли нужно говорить, насколько важно, что художникъ, ставъ на высоту духовнаго развитія своей эпохи, избравъ важнѣйшій, всемірно-историческій моментъ этого развитія, сѣумѣлъ въ изящныхъ формахъ пластическаго искусства выразить свою глубокую мысль понятнымъ образомъ, не прибѣгая къ комментаріямъ, чуждымъ искусства.

Приступая къ изображенію Страшнаго Суда, Микеланджело, однако, былъ уже не тотъ, что при расписаніи плафона. Онъ неутомимо изучалъ, изслѣдовалъ тайники искусства; его громадное знаніе постоянно росло, но въ ущербъ непосредственному вдохновенію и фантазіи. Если позволительно выразиться такъ о великомъ артистѣ, можно сказать, что онъ щеголяетъ своимъ знаніемъ; у него, какъ у Данте, по замѣчанію Ланци, проявляется una certa rompra di sapere. Композиція великой фрески подавляетъ зрителя своимъ художественнымъ мастерствомъ, но она лишена той высокой поэзіи, которою проникнуты образы Бога, творящаго міръ, пробуждающагося Адама или дивной Евы подлѣ древомъ познанія. И Микеланджело сознавалъ, что состарѣлся на этой фрескѣ. Въ одномъ письмѣ своемъ (1542 г.) къ папѣ Павлу III, онъ, рассуждая о безконечной трагедіи гробницы Юлія II, называетъ себя очень старымъ (*molto vecchio*).

Сикстинскій плафонъ писанъ подлѣ явнымъ вліяніемъ манеры Ліонардо да-Винчи. Микеланджело гениально соединилъ здѣсь свой могущественный рисунокъ съ неподражаемою свѣтотѣнью Ліонардо. До сихъ поръ, не смотря на трехстолѣтнюю копотъ и пыль и неизбѣжныя трещины, оба эти качества сохранились въ живописи

плафона. Нельзя того же сказать о Страшномъ Судѣ. Громадныя алтарныя свѣчи и кадилный дымъ разрушительно подѣйствовали на эту фреску, и многія изъ ея частей теперь едва различимы. Только при нынѣшнемъ папѣ, Львѣ XIII, богослуженіе прекращено въ этой капеллѣ и перенесено въ Паолину, по размѣру равную Сикстинѣ и также расписанную Микеланджело.

Порча знаменитой фрески началась еще при жизни Микеланджело. Еще съ самаго начала его работъ, все интеллигентное общество тогдашней Италіи съ величайшимъ интересомъ слѣдило за ходомъ предпринятаго труда. Конечно, не могъ не отозваться я и тогдашній знаменитый памфлетистъ и поэтъ Пьетро Аретино, безсовѣстнѣйшій разбойникъ пера своего времени, укрывавшійся въ Венеціи и оттуда угрозами шантажа и настоящей клеветы собиравшій дань съ итальянской знати. Разсчетъ его былъ вѣренъ. Рѣдко у кого доставало храбрости отвѣчать презрѣніемъ на вымогательства негодяя, вмѣсто того, чтобы избавиться отъ непріятностей какой-нибудь подачкой. Въ коллекціи Аретина, большаго знатока въ искусствѣ, однако, не было ничего микеланджеловскаго, и вотъ онъ, въ 1537 году, шлетъ къ артисту льстивое письмо, въ которомъ излагаетъ свой планъ композиціи Страшнаго Суда. Микеланджело съ утонченной ироніей и вѣжливостью выразилъ сожалѣніе, что положеніе работъ не позволяетъ ему воспользоваться блестящимъ воображеніемъ знаменитаго мессера Аретина, что проектъ Страшнаго Суда, предложенный имъ, такъ хорошъ, что лучше не могъ бы и быть, если бы мессеръ Аретинъ самъ присутствовалъ на Судѣ; затѣмъ, съ подозрительной скромностью, художникъ не совѣтуетъ многоуважаемому мессеру пріѣзжать въ Римъ смотрѣть фреску, ибо это было бы для него, Микеланджело, уже слишкомъ большою честью, и, въ заключеніе, предлагаетъ свои услуги. Аретинъ просилъ какого-нибудь рисунка. Просьба его осталась безъ исполненія, но черезъ шесть лѣтъ Аретинъ, посвоему, напомнилъ о ней.

Окружавшіе папу далеко не всѣ были довольны наготой фигуръ, наполнявшихъ фреску. По окончаніи картины, папа, обозрѣвая ее, спросилъ, между прочимъ, мнѣніе о ней у своего церемоніймейстера, Власія (Biaggio) Чезенскаго. Тотъ, съ цѣломудреннымъ негодованіемъ, возсталъ противъ нагихъ фигуръ и объявилъ, что такую картину прилично имѣть въ трактирѣ, или банѣ, а уже отнюдь не въ папской капеллѣ. Возмездіе за это мнѣніе не замедлило. Когда ушелъ папа со своей свитой, художникъ схватилъ

кисть и нѣсколькими ея ударами придавъ лицу Миноса разительное сходство съ благочестивымъ церемоніймейстеромъ, прибавивъ ему неупомянутыя у Данте развѣсистыя ослиныя уши, какъ у богатаго Мидаса; громадная змѣя, обвившая тѣло адскаго судьи и шипящая у его живота, выражаетъ впечатлѣніе артиста, только-что выслушавшаго нелѣпое мнѣніе. Едва ли Миносъ составляетъ не единственное портретное изображеніе, явившееся подъ кистью Микеланджело. Спасенный такимъ образомъ отъ забвенія въ потомствѣ, почтенный сановникъ бросился съ жалобою къ папѣ и просилъ заставить художника уничтожить такой обидный портретъ. Папа очень внимательно выслушалъ прелата. «Такъ гдѣ же онъ помѣстилъ тебя?» — заботливо освѣдомился Павелъ III. — «Въ аду, ваше святѣйшество, въ самомъ аду!» — отвѣчалъ Власій. — «Намъ прискорбно слышать это — сказалъ первосвященникъ; — будь это въ чистилищѣ, данною намъ властію мы могли бы освободить тебя оттуда; но если художникъ помѣстилъ тебя въ аду, напрасно просить насъ, ибо *ex infernis est nulla redemptio*» ¹⁾). Высокій, тонко-клерикальный комизмъ этой сцены заслужилъ бы одобреніе не только Льва X, но и набожнаго Адріана VI. До сихъ поръ и навсегда, доколѣ сохранится память о великой фрескѣ, будетъ жить и Бьяджо Чезенскій живымъ памятникомъ, воздвигнутымъ самонадѣянной и тупой ограниченности рукою генія.

Не одни старые прелаты шипѣли противъ наготы тѣлъ. Прошло четыре года, и добродѣтельный Аретино излилъ также свое благочестивое негодованіе по этому предмету. Въ ноябрѣ 1545 г., онъ прислалъ художнику письмо, представляющее не превзойденный образецъ нахальства и лицемѣрія. Поэтъ упрскаетъ артиста въ томъ, что этотъ послѣдній ввелъ людей въ высочайшій храмъ Божества. Онъ, Пьетро Аретино, пристыженъ вольностями, смутившими бѣднаго Бьяджо Чезенскаго. Онъ проситъ не думать, что негодующія слова вызваны неполученіемъ обѣщаннаго подарка: нѣтъ, въ немъ заговорило оскорбленное чувство христіанина, удостоеннаго святымъ крещеніемъ. При этомъ благопріятномъ случаѣ, Аретино ловко переходитъ къ клеветамъ на художника по поводу памятника Юлію II, упоминаетъ о грудяхъ золота, поглощенныхъ этимъ заказомъ, и набожно заключаетъ, что нельзя не видѣть воли Божіей во всемъ случившемся, такъ какъ видимо не угодно было Богу допустить столь испорченнаго и дурнаго человѣка, какъ Ми-

¹⁾ Изъ ада нѣтъ искупленія.

келанджело, къ чести воздвигнуть монументъ такому добродѣтельному папѣ, хотя этимъ виновность артиста нимало не уменьшается. Главнѣйшей же виною Микеланджело оказывается то, что онъ не внялъ указаніямъ, которыя даны были ему ученымъ авторомъ посланія. Будь дѣло иначе, тогда, конечно, природа не устыдилась бы; а теперь она, по мнѣнію автора, посрамлена тѣмъ, что преисполнила своими дарами столь недостойный сосудъ, какимъ оказался Микеланджело. Вслѣдъ за этимъ, Аретино пишетъ къ граверу Энею Вико, что за соблазнительную живопись слѣдовало бы причислить Микеланджело къ лютеранамъ, что въ то время составляло немаловажное оскорбленіе. Не излишне упомянуть, что незадолго до этихъ писемъ Аретино былъ приговоренъ къ позорному наказанію за безнравственное сочиненіе, и что онъ не видалъ никогда самой картины.

Однако ханженство дѣлало свое дѣло. Павелъ III отстоялъ неприкосновенность фрески, и въ это время, подъ наблюденіемъ Микеланджело, Марчелло Венусти списалъ масляными красками копию, которая нынѣ находится въ Неаполѣ; но Павелъ IV (1555—1559) былъ готовъ совсѣмъ уничтожить соблазнительную картину, и отступился отъ такого вандализма только тогда, когда ему предложили прикрыть въ ней одеждою нѣкоторыя лица. Дѣло было поручено Даніелю Риччъярелли, горячему поклоннику Микеланджело. Къ сожалѣнію, Риччъярелли былъ крайне плохой колористъ и значительно обезобразилъ фреску, хотя и исполнилъ свое порученіе очень умѣренно. Черезъ десять лѣтъ, уже по смерти Буонарроти, въ 1566 г., при Піѣ V, фреску опять подновили. Въ XVII вѣкѣ, при Климентѣ XIII, фреска подвергалась снова пересмотру и исправленію. Къ концу XVII в., она такъ закоптилась и потемнѣла, что почти невозможно было разсматривать ее. Біографъ художника Готти, приводя восторженное описаніе Вазари, видѣвшаго эту живопись во всей ея красѣ, замѣчаетъ, что о фрескѣ можно составить болѣе точное представленіе по копіи Марчелло Венусти ¹⁾).

¹⁾ Riccardo la Volpe сдѣлалъ лучшую гравюру съ этой копіи. Между верхними двумя группами ангеловъ изображенъ Богъ-Отецъ, списанный съ одной изъ плафонныхъ картинъ и который не могъ быть на оригинальной фрескѣ по архитектурнымъ условіямъ. Фотографическій снимокъ съ гравюры помещенъ въ книгѣ Блека

XII.

Пока Микеланджело работалъ въ Сикстинской капеллѣ, Антоніо Сангалло младшій строилъ въ томъ же ватиканскомъ дворцѣ новую капеллу, извѣстную подъ названіемъ Паолины. Оба труда были приведены къ окончанію одновременно. Вазари отзывается о постройкѣ въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ. Конечно, папа и тутъ разсчитывалъ на Микеланджело и настоятельно просилъ его украсить капеллу своей живописью. Но на совѣсти художника тяжелымъ камнемъ лежало безконечное дѣло о монументѣ Юлія II, а потому просьба папы въ то время, когда онъ только-что освободился отъ восьмилѣтнихъ работъ въ Сикстинѣ и могъ считать себя вправѣ заняться отложенными дѣлами, опять привела его въ отчаяніе. Истощалось также терпѣніе герцога Урбинскаго, не дремали завистники-художники и литературные *bravi*, въ родѣ Аретино. Чтобы уладить дѣло, потребовалось опять авторитетное и непосредственное вмѣшательство папы. По внушенію Павла III, герцогъ Урбинскій (1542) сообщилъ Микеланджело, что, такъ какъ его святѣйшеству необходимо воспользоваться трудами артиста еще нѣкоторое время, то онъ, герцогъ, соглашается на отсрочку, при соблюденіи прежнихъ условій, т. е. чтобы три статуи, въ томъ числѣ Моисей, были сдѣланы самимъ художникомъ, остальные же три—другими скульпторами по его рисункамъ и подъ его наблюденіемъ.

Но, приступивъ къ живописнымъ работамъ въ Паолинѣ, шестидесятивосьми-лѣтній Микеланджело почувствовалъ, что въ такомъ возрастѣ и новыя облегченныя обязательства ему едва ли по силамъ, что едва ли достанетъ его жизни для совершенія двухъ обширныхъ трудовъ, въ капеллѣ и надъ монументомъ. Снова начались переговоры съ герцогомъ. Микеланджело желалъ отлѣлать собственноручно уже только одного Моисея, остальные же двѣ статуи предоставить другимъ скульпторамъ, обязуясь приэтомъ наблюдать за ихъ работою и составить для нихъ рисунки. Въ обезпеченіе издержекъ, онъ предлагалъ внести наличными деньгами сумму, необходимую на расходы по исполненію и постановкѣ этихъ статуй въ церкви Поклоненія веригамъ св. Петра (*S. Pietro in Vincoli*). Урбинскій герцогъ, волей-неволей, согласился и на эти условія. Въ новомъ контрактѣ вычислена стоимость слѣдующихъ пяти

статуй: «Богоматерь съ Младенцемъ, совсѣмъ уже оконченная, Сивилла, Пророкъ, Жизнь созерцательная и Жизнь дѣятельная, обрубленные и почти оконченныя собственноручно мессеромъ Микеланджело». Послѣднія двѣ статуи были сочинены взамѣнъ двухъ Плѣнниковъ, потому что, вслѣдствіе измѣненія первоначальнаго проекта гробницы въ 1532 г., Плѣнники становились излишними въ новомъ сооруженіи. Микеланджело, при такихъ условіяхъ, считалъ обѣ эти статуи своей собственностью, хотя, съ юридической точки зрѣнія, едва ли можно было считать такой взглядъ правильнымъ. Однако недоразумѣнія не были прекращены новымъ контрактомъ и продолжались до 1550 г., когда памятникъ, дополненный статуей Юлія II, былъ окончательно воздвигнутъ и открытъ въ церкви S. Pietro.

Сорокъ-пять лѣтъ продолжалась эта трагедія. Монументъ его покровителя былъ любимой мечтой, постоянной думой геніальнаго художника и его мученіемъ. Между глубоко задуманнымъ и обработаннымъ во всей подробности проектомъ и его исполненіемъ постоянно становились то самовластная воля папъ, равнодушныхъ къ памяти своего предшественника, то денежные затрудненія. По неволѣ виноватый, Микеланджело поссорился съ герцогомъ Урбинскимъ, благосклонностью котораго очень дорожилъ. Сколько времени ушло у него на безплодныя поѣздки и остановки въ Каррарѣ, на препирательства съ адвокатами, различными поставщиками и подрядчиками! Сколько огорченій испыталъ гордый духъ великаго художника отъ сплетенъ и клеветъ какого-нибудь Аретино, и за всѣмъ тѣмъ завѣтная мечта—создать грандіозный и небывалый дотолѣ памятникъ въ области самага любимаго его искусства, въ скульптурѣ—не осуществилась! Изъ множества статуй и рельефовъ, которыми Юлій II и Микеланджело думали украсить громадный мавзолей, только четыре статуи были закончены рѣзцемъ художника, четыре же остались въ видѣ эскизовъ, нарубленныхъ въ мраморѣ. Изъ законченныхъ статуй, три относятся къ началу работъ: Геній побѣды и два Плѣнника; четвертая статуя вѣнчаетъ все дѣло. Это — статуя Моисея. Одинъ только Моисей остался въ памятникѣ Юлію; остальные, не войдя въ проектъ 1542 г., нынѣ находятся: Плѣнники въ Луврѣ, Геній побѣды въ палаццо Барджелло, во Флоренціи. Послѣдняя статуя, напоминая позднѣйшихъ эфеябовъ Сикстины, отличается всѣмъ одушевленіемъ и всею силой работъ молодости художника; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ ней чувствуется-какая-то недодѣланность, происходящая, быть можетъ, отъ неудачно

выбранной пирамидальной глыбы мрамора, не допустившей привести въ исполненіе задуманный проектъ. Въ числѣ рисунковъ Микеланджело, сохранился эскизъ юной крылатой фигуры, близко подходящій къ этой статуѣ, — рисунокъ, который ошибочно считаютъ за рисунокъ для Страшнаго Суда ¹⁾. Несравненно извѣстнѣе знаменитыя двѣ статуи Плѣнниковъ, хранящіяся въ Луврѣ. Мы уже упоминали, что, въ первоначальномъ проектѣ, Плѣнниками олицетворялись науки и искусства. Въ двухъ этихъ статуяхъ, Микеланджело выразилъ два крайнія



Плѣнники, статуи Микеланджело, въ Луврѣ.

чувства, которыя могутъ одушевлять плѣнника. Одинъ, кроткій, сми-
рившійся, склонивъ голову и закрывъ глаза, подчиняется своей
участи и забываетъ о громадной силѣ, разлитой въ его могучемъ
тѣлѣ. Онъ, въ глубокомъ раздумьѣ, стоитъ въ великолѣпной позѣ,
передающей въ прекраснѣйшей общей линіи гибкость его тѣла, охва-

¹⁾ Gazette des beaux arts, 1 Janvier 1876 г., p. 78.

ченнаго мягкимъ чувствомъ отдыха. Другой Плѣнникъ рвется изъ узъ, поднявъ къ небу негодующее, нахмуренное чело; въ немъ какъ-бы живетъ героическая душа Спартака. Въ такихъ же напряженныхъ положеніяхъ задуманы незаконченныя четыре статуи, находящіяся въ садахъ палаццо Питти, во Флоренціи. Всякій другой художникъ, олицетворяя науки и искусства, придалъ бы имъ характеръ мира и спокойствія. Въ умѣ Микеланджело они рисовались титаническими силами, которыя не довольствуются классификаціей фактовъ и подведеніемъ итоговъ, а являются сильнѣйшими двигателями человѣческой жизни, требуютъ творчества и уразумѣнія законовъ жизни, потрясаютъ міръ и измѣняютъ его видъ. Таковы были друзья художника, гуманисты на поприщѣ науки, таковъ былъ Данте и Савонарола, таковъ былъ онъ самъ, гуманистъ въ искусствѣ. Луврскіе Плѣнники принадлежатъ къ лучшей, героической эпохѣ жизни художника. Моисей составляетъ его послѣднее значительное произведеніе.

По общему признанію, Моисей и памятники Медичи составляютъ величайшія и самобытнѣйшія произведенія новоевропейской скульптуры. Моисей въ особенности служилъ постояннымъ предметомъ всеобщаго удивленія. Одной этой статуи было бы достаточно, чтобы обезсмертить художника. Между тѣмъ, даже современники-біографы не знаютъ, когда она изъ микеланджеловской мастерской перешла на свое мѣсто въ церкви веригъ св. Петра.

Мраморный гигантъ въ два человѣческихъ роста, изображающій Моисея, принадлежитъ къ тѣмъ могучимъ мужамъ, которые возсѣдаютъ въ сводѣ Сикстинской капеллы; но, въ противоположность имъ, онъ преисполненъ величаваго спокойствія. Безпокойство и волненіе далеки отъ него, бесѣдовавшаго съ Богомъ на заоблачномъ Синаѣ. Скрижали закона служатъ опорой для его правой руки. Въ поворотѣ головы и въ широко раскрытыхъ очахъ его выражается несокрушимая, сильная вѣра въ свое значеніе. Авторитетъ закона не могъ бы найти лучшаго олицетворенія. Но этотъ гигантъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, есть и человѣкъ дѣйствія. Его лѣвая нога согнута такъ, что какъ-будто онъ сейчасъ встанетъ и двинется во главѣ народа. Въ чертахъ лица замѣчается еврейскій типъ. Два роговидныя возвышенія намекаютъ на лучи, которыми сіяло лицо Моисея послѣ синайскаго откровенія. Мускулы рукъ означены слегка, какъ у Кумской Сивиллы въ Сикстинской капеллѣ. Руки и ноги обработаны съ удивительной тщательностью. Драпировка статуи и одежда, очень оригинальная, нисколько не скрываютъ облеченныхъ ими

членовъ. Повязки, обмотанныя около ногъ, должны показывать, что Моисей—предводитель странствующаго племени на пути въ обѣтованную землю. Техническая обработка статуи отличается неровностью: инныя части отдѣланы съ тонкостью рѣзбы на кости, другія пройдены широкими, общими ударами рѣзца. Эта неровность, съ одной стороны, обуславливалась большими промежутками, прерывавшими работу, а съ другой—постановкою самой статуи. Она занимаетъ не то положеніе, для котораго предназначалась. Въ первоначальномъ проектѣ, Моисей долженъ былъ стоять къ зрителю лѣвой стороной, обратясь правой къ монументу. При такомъ положеніи, можно было вполне оцѣнить величавую и изящную удлиненность его фигуры. Лѣвая сторона статуи, поэтому, была обработана съ большею тщательностью, нежели правая. При всей своей громадности, эта мраморная глыба вовсе не кажется массивною. Искусно расположенные члены, волнистая борода и глубокія складки одежды прорѣзываютъ сіяющую бѣлизну мрамора сильными тѣнями и придаютъ ей видъ легкости, заставляютъ забывать о тяжести матеріала.

Даже и въ сокращенномъ видѣ, памятникъ Юлія II, какъ свидѣтельствуется уже Кондиви, считался первымъ не только въ Римѣ, но и вездѣ, по своему величію. Гробница составлена по плану четырехугольника, примыкающаго узкой стороною къ стѣнѣ; на противоположной узкой сторонѣ, по срединѣ стоитъ Моисей. Въ нишахъ длинныхъ боковъ стоятъ статуи: справа—«Жизнь Созерцательная», въ видѣ прекрасной женщины, воздѣвающей руки и взоры къ небу и опирающейся одной ногой на подставку; слѣва отъ Моисея—«Жизнь Дѣятельная (*Vita activa*)», также въ видѣ женщины, съ зеркаломъ, въ которое она внимательно разсматриваетъ себя, и съ гирляндой цвѣтовъ въ лѣвой рукѣ. Въ изображеніи ихъ Микеланджело сдѣдовалъ Данте, котораго онъ изучалъ постоянно: поэтъ встрѣчаетъ въ Чистилищѣ графиню Матильду, олицетвореніе дѣятельной жизни, на цвѣточномъ лугу» ¹⁾).

Пока производились подъ надзоромъ Буонарроти послѣднія работы надъ памятникомъ Юлія II, все свободное время свое онъ отдавалъ капеллѣ Павла III. Двѣ фрески, написанныя имъ на стѣнахъ капеллы, изображаютъ Обращеніе ап. Павла и Мученіе ап. Петра — *cose stupende*, по отзыву Вазари. Обѣ фрески потерпѣли отъ времени и копоти болѣе, чѣмъ какое-либо другое произведеніе

¹⁾ Кондиви у Gotti, v. 1, p. 278.--У Данте (*Purg. XXVII*) Матильда вѣрнѣе можетъ быть принята за олицетвореніе созерцательной жизни. Ясное противоположеніе созерцанія и дѣятель-

Микеланджело. Въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія, Стендаль могъ различить только бѣлую лошадь ап. Павла. Въ настоящее время онѣ почти неразличимы, но для тѣхъ, кто видѣлъ ихъ въ первые годы существованія, онѣ представлялись мастерскими картинами и по рисунку, и по композиціи. Все въ нихъ грандіозно и глубокомысленно; все сосредоточено на главной тѣмѣ. Подробности устранены. Въ художественномъ отношеніи, Микеланджело разрабатывалъ въ нихъ главнымъ образомъ разнообразныя ракурсы падающихъ, бѣгущихъ и летящихъ фигуръ. Эти фрески были послѣдними картинами, исполненными его кистью. Геній живописи уже отлеталъ отъ него. Ему было семьдесятъ-пять лѣтъ, когда онъ закончилъ фрески. Работа очень утомила его. «Старикамъ, перешедшимъ за извѣстный возрастъ—говорилъ онъ Вазари,—живопись, въ особенности же фресковая, становится не по силамъ». Дальнѣйшее украшеніе капеллы онъ предоставилъ сдѣлать, по своимъ рисункамъ, Перино дель-Вага; но это порученіе исполнено не было по неизвѣстнымъ причинамъ. Чрезмѣрные труды въ Сикстинѣ, Паолинѣ, въ церкви веригъ св. Петра и по постройкѣ собора св. Петра подрывали здоровье Микеланджело. Два раза, въ 1541 и 1544 г., онъ тяжело заболѣвалъ. Послѣдняя болѣзнь грозила величайшей опасностью для его жизни. По обыкновенію, онъ избѣгалъ врачебной помощи и лечился самъ, усугубляя аскетическій образъ жизни, который велъ постоянно. Друзья перенесли его въ домъ Строцци и окружили

ности находится въ XXVII пѣснѣ Чистилища. Сновидѣніе Данте составляетъ одинъ изъ прелестнѣйшихъ эпизодовъ его великой трилогіи:

Giovine e bella in sogno mi pareo
 Donna veder andando in una landa
 Cogliendo fiori, e, cantando dicea:

 Sappia qualunque 'l mio nome dimanda,
 Ch'io mi son Lia, e vo movendo 'ntorno
 Le belle mani a farmi una ghirlanda,

Per piacermi allo specchio chi m'adorno;
 Ma mia suora Rachel mai non si smaga
 Dal suo ammiraglio e siede tutto giorno.

 Ell' è de' suo' begli occhi veder vaga,
 Com' io dell'adornarmi con le mani;
 Lei lo vedere e me l'ovrare appaga.

Лія, украшенная цвѣтами, собранными ею и любующаяся собой въ зеркало, прямо говоритъ, что ей суждено дѣйствовать, а Рахили—созерцать свои прекрасныя очи и видѣть (vedere). Статуя Микеланджело (по рисунку, по крайней мѣрѣ) прямо воспроизводитъ образъ Лии. Тождество дантовской Матильды съ маркизой тосканской зиждется на одномъ сходствѣ именъ: едва ли поэтъ-гибеллинъ помѣстилъ бы въ Эдемѣ Матильду, друга Григорія VII, столь сильно поразившаго имперскую идею въ лицѣ Генриха IV.

самымъ заботливымъ уходомъ. Папа посѣтилъ его, и вся римская знать ежедневно освѣдомлялась о состояніи больного. Благодаря дружескимъ попеченіямъ, здоровье художника возстановилось, но зрѣніе его ослабѣвало съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе. Отказавшись отъ кисти, онъ, однако, продолжалъ рисовать проекты для памятниковъ, статуй и даже для ювелирныхъ издѣлій. Къ нему обращались со всѣхъ сторонъ съ подобными заказами. Катарина Медичи желала по его рисунку воздвигнуть конную статую Генриху II. Въ церковь *S. Maria degli Angeli*, которую онъ устроилъ изъ развалинъ античныхъ термъ Діоклеціана, онъ сдѣлалъ проектъ для дарохранительницы. По его проекту исполненъ памятникъ маркиза Мариньяна, знаменитаго полководца Карла V, стоящій нынѣ въ миланскомъ соборѣ.

Съ своимъ любимѣйшимъ искусствомъ, скульптурой, художникъ разстался позже. Еще въ 1546 г. онъ началъ высѣкать изъ мрамора небольшую статую св. Севастіана, но оставилъ ее въ неоконченномъ видѣ (нынѣ въ Лондонѣ, въ Кенсингт. музеи). Около этого же времени онъ реставрируетъ Умирающаго Гладіатора (въ Капитоліи) и Божество рѣки (въ Ватиканѣ). Къ 1550 г. относятся также превосходную, хотя и неоконченную, колоссальную мраморную группу Снятія со Креста, которая въ настоящее время стоитъ въ церкви *S. Maria dei Fiori* во Флоренціи, и небольшой круглый барельефъ того же содержанія (*Pietà*), находящійся нынѣ въ Генуѣ. Этими работами заканчивается дѣятельность великаго ваятеля.

XIII.

Въ цвѣтушую эпоху Возрожденія, флорентійскіе артисты, начиная съ Джотто, считали архитектуру необходимой составной частью солиднаго художественнаго образованія. Изученіе архитектуры для ваятелей и живописцевъ не ограничивалось элементарными свѣдѣніями въ этой области, какъ это установилось въ наше время. Связь между зодчествомъ, ваяніемъ и живописью была несравненно тѣснѣе тогда, чѣмъ теперь. Увлеченіе художественною древностью прежде всего обратилось на монументальные памятники греко-римскаго зодчества, которыми была усѣяна почва Италіи, и оттого античный элементъ въ искусствѣ Возрожденія сильнѣе всего ощущается въ тогдашней архитектурѣ. И скульпторы, и живописцы, одинаково являются въ числѣ строителей; въ

свою очередь, зодчіе, напр. Брунеллески, выступаютъ, какъ скульпторы и живописцы, и оказываются на высотѣ современнаго искусства. Всѣмъ извѣстны прелестная флорентійская колокольня Джотто и дѣятельность Ліонардо, Рафаеля и Микеланджело, какъ зодчихъ, инженеровъ и скульпторовъ. Воспитательное значеніе архитектуры замѣтно во всѣхъ произведеніяхъ флорентійскаго искусства. Архитектура воспитывала въ художникѣ чувство ансамбля, пониманіе важности основныхъ линій, строгое равновѣсіе между отдѣльными частями задуманнаго произведенія и подчиненіе деталей главному предмету. Античный элементъ простоты и соразмѣрности въ украшеніяхъ выводилъ художника изъ таинственнаго, запутаннаго лѣса готической архитектуры на Божій свѣтъ и просторъ. Оттого, при сравненіи одновременныхъ произведеній сѣверной живописи школы ванъ-Эйковъ съ итальянскими, столь выгодно выдѣляются композиціи флорентійскихъ живописцевъ и скульпторовъ своей ясностью, простотой и величественностью. Въ нихъ чувствуется нѣкоторая математическая точность, какъ расчетъ архитектора, положенный въ основаніе изящныхъ сводовъ, колоннъ и порталовъ. Мы уже видѣли, какъ архитектурно обработалъ Микеланджело сводчатый потолокъ Сикстинской капеллы, и какъ ошутительно сказалось вліяніе архитектуры въ Страшномъ Судѣ.

При такомъ воспитаніи художниковъ, не представляется удивительнымъ, что живописецъ Рафаель, при Львѣ X, завѣдуетъ постройкой собора св. Петра, и что въ 1546 г., по смерти Антонія Сангалло младшаго, должность главнаго строителя собора была возложена на престарѣлаго Буонарроти.

Дѣятельность Микеланджело, какъ архитектора, началась при Львѣ X, который поручилъ ему, въ 1513 г., построить фасадъ церкви св. Лаврентія во Флоренціи. Двѣнадцать работъ, совершенныхъ имъ, какъ зодчимъ, находятся только въ Римѣ и Флоренціи. Такимъ образомъ, приступая къ строенію собора св. Петра, онъ не былъ только теоретикомъ или новичкомъ въ этой области искусства.

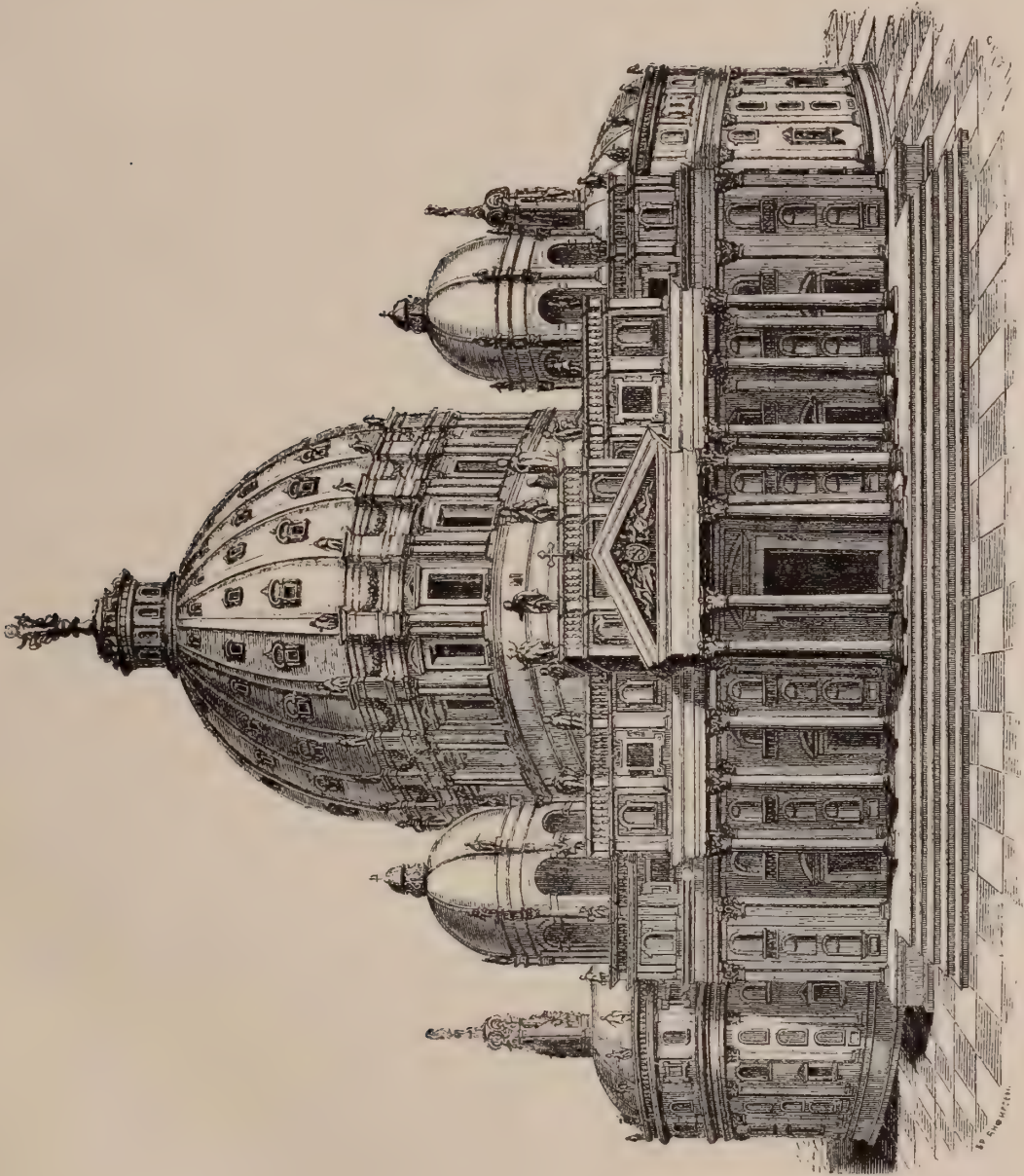
Когда папа Юлій II рѣшился замѣнить ветхую базилику Константина Великаго новымъ зданіемъ, веденіе дѣла было возложено на Браманте. Знаменитый архитекторъ положилъ въ основаніе своего плана греческій крестъ, покрытый куполомъ, по образцу купола Брунеллески на S. Maria dei Fiori, во Флоренціи; но, умирая, онъ не оставилъ плана и подробныхъ указаній для своихъ

продолжателей. Основные черты проекта остались, но многія существенныя подробности подвергались переменамъ. Рафаель, продолжавшій постройку, вмѣсто греческаго креста принялъ въ основу латинскій крестъ. Перуцци возвратился-было къ мысли Браманте, но А. Сангалло взялъ опять за форму латинскій крестъ. Строеіе подвигалось впередъ медленно и неравномѣрно, не только вслѣдствіе колебаній въ предназначеніяхъ строителей, но и по финансовымъ затрудненіямъ и политическимъ смутамъ. Антоніо Сангалло оставилъ послѣ себя подробно выработанный проектъ собора. На мѣстѣ были уже возведены четыре громадныя устоя для поддержки купола и соединительныя арки. Чтобы представить себѣ, какъ велика была эта работа, будетъ достаточно знать, что каждый изъ этихъ устоевъ занимаетъ мѣсто, достаточное для церкви средней величины.

Предложеніе папы сначала смутило Микеланджело. Онъ уже не довѣрялъ своимъ старческимъ силамъ, въ виду предстоящей громадной работы, тѣмъ болѣе, что ему не приводилось до той поры заниматься архитектурой въ значительныхъ размѣрахъ. Затѣмъ, уступивъ просьбамъ папы, онъ отказался отъ всякаго вознагражденія за этотъ трудъ, объявивъ, что желаетъ работать только для славы Божіей и ради искусства. Взявшись за дѣло, онъ вложилъ въ него всю свою энергію.

Планъ Сангалло былъ имъ отвергнутъ. Форма латинскаго креста была недостаточно энергична и сосредоточена, а потому новый строитель возвратился къ греческому кресту, предложенному Перуцци, и который онъ съ успѣхомъ однажды примѣнилъ къ церкви, устроенной изъ развалинъ термъ Діоклеціана. Кромѣ того, выступающая часть латинскаго креста удаляла фасадъ собора отъ купола и, такимъ образомъ, закрывала его. Дальнѣйшая программа Сангалло также оказывалась неудовлетворительной. Проектъ этого зодчаго былъ загроможденъ множествомъ ненужныхъ украшеній романско-готическаго стиля, обелисками, пирамидами, и имѣлъ, сверхъ того, капитальный недостатокъ: храмъ былъ темень. Всѣ подобныя мелочныя украшенія не были согласованы съ огромными размѣрами зданія, пропадали въ немъ, и потому они были рѣшительно отвергнуты. Сокращенія, сдѣланныя Микеланджело въ этомъ планѣ, выразились въ сбереженіи полутора милліона рублей въ издержкахъ и пятидесяти лѣтъ работы. Самымъ важнымъ вопросомъ было окончательное рѣшеніе о формѣ купола. По проекту Браманте, куполь предполагалось окружить перистилемъ колоннъ, какъ въ послѣдствіи

было сдѣлано въ парижскомъ Пантеонѣ, въ лондонскомъ соборѣ св. Павла и въ нашемъ Исаіевскомъ соборѣ. Микеланджело удержалъ эту идею, но измѣнилъ ее въ томъ важномъ отношеніи,



Римскій соборъ св. Петра, по проекту Микеланджело.

что барабанъ, на которомъ покоится куполъ, былъ поднять выше и прорѣзанъ шестнадцатью окнами, колонны же были размѣщены въ простѣнкахъ попарно. Такимъ образомъ достигались двѣ цѣли: колонны усиливали опору купола, окна доставляли огромному со-

бору массу свѣта, распредѣлявшагося внутри зданія сверху. Недостатокъ свѣта былъ главнымъ недостаткомъ купола Браманте, проектъ котораго Микеланджело находилъ вообще очень хорошимъ. Въ проектѣ Браманте былъ еще недостатокъ, и при томъ очень важный: его куполь былъ не въ состояніи держать на себѣ верхній фонарь. Конечно, если бы основатель собора былъ живъ, онъ съумѣлъ бы устранить такой недосмотръ; но Микеланджело предстояло исправить сдѣланную ошибку. Поэтому онъ, измѣняя проектъ Браманте, принялъ за точку отправленія знаменитый куполь S. Maria dei Fiore Brunellesки въ своей родной Флоренціи, которому онъ отдавалъ должную дань удивленія, вмѣстѣ со всѣми художниками своего времени. Однажды кто-то предлагалъ ему возвести куполь, непохожій на флорентійскій; на это предложеніе онъ отвѣчалъ, что, конечно, не трудно выстроить что-нибудь иное, но превзойти Brunellesки не возможно. Въ другой разъ онъ замѣтилъ, что выстроить куполь по подобію флорентійскаго, въ большихъ размѣрахъ, но не создать его прекраснѣе того. Скромность завлекла его въ этомъ случаѣ за предѣлы дѣйствительности. Граненый куполь Brunellesки, смѣло повѣшенный въ воздухѣ, виденъ съ окружающихъ улицъ только въ верхней своей половинѣ, и смѣлая мысль Brunellesки поднять на воздухъ круглый куполь Пантеона Агриппы достигнута здѣсь не вполне. Что не удалось старому флорентійскому зодчему, то совершилъ Микеланджело. Общая форма петровскаго купола построена на кривой линіи, не подходящей ни подъ одну категорію математическихъ кривыхъ линій: это—не парабола и не эллипсисъ; она, такъ сказать, подсказана чувствомъ изящнаго, а не опредѣлена какою-либо формулой. Круглое основаніе и ровная кривая поверхность купола, конечно, изящнѣе граненаго флорентійскаго купола. Эта форма дала возможность увѣнчать верхъ храма обширнымъ, островерхимъ фонаремъ. Мало того: высокій барабанъ, поддерживающій куполь, проливающій массу свѣта внутрь храма и, прекрасно расчлененный парными колоннами и широкими окнами, даетъ возможность любоваться куполомъ одинаково съ холмовъ, окружающихъ Римъ, и съ площади, окружающей самый соборъ. Микеланджело, затѣмъ, точно послѣдовалъ Brunellesки въ устройствѣ двойнаго свода въ куполѣ: внутренняго и наружнаго, между которыми сдѣланъ проходъ.

Переработавъ, такимъ образомъ, проекты своихъ предшественниковъ, Микеланджело закрѣпилъ свой проектъ большой моделью изъ дерева, въ которой были опредѣлены всѣ подробности

строившагося зданія. Устройство этой модели заняло цѣлый годъ, и она до сихъ поръ хранится въ соборѣ св. Петра.

Бетховену не суждено было слышать свои несравненныя композицій; Колумбъ не подозрѣвалъ, что даритъ Европѣ цѣлый новый свѣтъ, а не новую дорогу въ Индію: такъ и Микеланджело не дожилъ даже до перваго вѣнца своего купола. Онъ только мысленнымъ окомъ могъ созерцать будущее величіе пространнѣйшаго изъ христіанскихъ храмовъ. Модель, выстроенная по небольшому эскизу изъ глины, слѣпленному имъ самимъ, осталась свидѣтельницаю необыкновенной живучести его генія, сохранившаго свою силу въ такомъ преклонномъ возрастѣ, и блистательнымъ опроверженіемъ старческаго упадка художника, о которомъ со всѣхъ сторонъ жужжали папѣ его враги.

Въ этой работѣ протекли послѣдніе семнадцать лѣтъ жизни Микеланджело. Безкорыстно посвятивъ храму остатокъ дней, онъ долженъ былъ неустанно бороться съ притѣсненіями куріи и кардиналовъ-депутатовъ, обязанныхъ выдавать деньги на расходы, и съ хищеніемъ, укоренившимся вокругъ этого дѣла еще во времена Браманте. Между депутатами находился будущій папа Юлій III, который не забылъ рѣзкостей художника и своевременно вымѣстилъ свою обиду, лишивъ его рентъ. Но правленіе его было кратковременно, а его преемники вновь окружили артиста прежнимъ почтительнымъ благоволеніемъ. Послѣ него, однако, выработанный имъ проектъ былъ приведенъ въ исполненіе съ нѣкоторыми измѣненіями. Главное заключалось въ томъ, что вновь возвратились къ плану латинскаго креста; затѣмъ, переѣмны произошли въ деталяхъ и орнаментации. Слегка тронули и наружный видъ купола, въ ущербъ для его легкости и возвышенности. Куполъ изнутри остался въ прежнемъ видѣ. Если стать среди церкви и устремить взглядъ въ громадное пространство, купола, то невольно чувство безконечнаго наполняетъ душу. Онъ сохранилъ суровое величіе и возвышенную простоту первоначальнаго проекта; въ немъ нѣтъ изображеній, и только простые орнаменты смягчаютъ строгость архитектурныхъ линій. Одинъ свѣтъ наполняетъ его и внушаетъ религіозную мысль о безтѣлесномъ, невидимомъ библейскомъ Богѣ; напротивъ, преемники великаго артиста, внизу, отступили отъ простаго величія модели, допустивъ массу ненужныхъ украшеній. *Horrendum vacuum* совершенно было изгнано снизу. Удлиненіе главнаго нефа ослабляетъ впечатлѣніе, производимое огромнымъ куполомъ, который не сразу открывается

входящему, какъ напр. въ константинопольской Софіи, а черезъ это и величина храма какъ-будто сокращается. Храмъ былъ оконченъ и освященъ въ 1614 году.

XIV.

Среди скульптурныхъ и архитектурныхъ работъ проходили послѣдніе годы великаго артиста. Между тѣмъ, его современники и родные умирали одинъ за другимъ, а недуги, неразлучные со старостью, подкапывали его истощенный трудами организмъ, не смотря на строго-правильный образъ жизни. Смерть его любимаго слуги и сотрудника, Луиджи Урбино, въ особенности потрясла художника. Двадцать-шесть лѣтъ Урбино былъ для него заботливымъ дядькой и даже помощникомъ и ухаживалъ за нимъ съ любовью и преданностью; въ свою очередь, Микеланджело относился къ Луиджи, какъ къ родному. Какъ Урбино не отходилъ отъ него во время болѣзни, такъ и Микеланджело просиживалъ цѣлыя ночи у постели больного слуги. Микеланджело щедро обезпечилъ семью Урбино. Жена послѣдняго, въ письмахъ своихъ къ Микеланджело, называетъ его своимъ отцомъ и матерью и испрашиваетъ его указаній при всякомъ важномъ семейномъ дѣлѣ. Овдовѣвъ, она только тогда рѣшается вторично выйти замужъ, когда Микеланджело одобрилъ ея выборъ, а второй мужъ ея считаетъ своей обязанностью въ почтительномъ письмѣ къ престарѣлому артисту обѣщать, что дѣти Урбино найдутъ въ немъ втораго отца. Вслѣдъ за тѣмъ, умираютъ братья Микеланджело. Онъ передаетъ свои наслѣдственныя права племянникамъ. Переписка Микеланджело съ родными поддерживается дѣятельно въ теченіе всей его долгой жизни, но, повидимому, онъ не чувствовалъ потребности въ личныхъ сношеніяхъ съ ними и отклонялъ, по возможности, пріѣздъ своихъ родныхъ въ Римъ. Вокругъ него поднималось «племя малое, незнакомое», — новое поколѣніе, далеко не такое даровитое, какъ то, среди котораго протекли его юность и зрѣлый возрастъ. Если въ блестящую эпоху первой четверти XVI вѣка онъ гордо и неприступно относился даже къ Ліонардо да-Винчи и Рафаелю, не обращалъ никакого вниманія на Корреджо и снисходительно-вѣжливо принималъ Тиціана, то можно себѣ представить презрительное равнодушіе, съ какимъ онъ смотрѣлъ на толпу художниковъ, обивавшихъ пороги Ватикана и кардинальскихъ двор-

цовъ въ чаяніи какихъ-нибудь выгодныхъ заказовъ, и на покровителей такихъ артистовъ. Тѣмъ не менѣе, величайшій почетъ окружалъ великаго старика: флорентійскій герцогъ Козьма, въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ, призывалъ его во Флоренцію на отдыхъ отъ великихъ трудовъ, обѣщая не обременять его никакимъ дѣломъ и считая за великую честь одно пребываніе знаменитаго художника въ своей столицѣ. Но Микеланджело уже твердо рѣшился посвятить остатокъ своихъ дней храму св. Петра.

Такимъ образомъ, около Микеланджело образовывалась ничѣмъ незаполнимая пустота. Отрѣшаясь отъ окружающей среды, онъ виталъ мыслью въ томъ лучшемъ мірѣ, куда уже переселились всѣ дорогіе его сердцу, и куда стремился теперь онъ самъ. Наединѣ, онъ перебиралъ свое прошлое и, по временамъ, старая любовь къ маркизѣ Пэскара вспыхивала яркимъ свѣточемъ въ его воспоминаніяхъ. Несообщительный съ людьми, онъ ввѣрялъ свои мысли бумагѣ, облакая ихъ въ поэтическую форму сонетовъ и мадригаловъ. «Удрученный старостью, я вновь возвращаюсь къ моей прежней страсти—пишетъ онъ¹⁾);—меня влечетъ она, какъ центръ притягиваетъ тяжесть, и внѣ ея не знаю я покоя. Небо даетъ ключъ, любовь принимаетъ его и раскрываетъ сердце этой женщины для чистыхъ сердцемъ (*ai giusti*). Любовь воздерживаетъ меня отъ вожделѣній нечестивыхъ и скверныхъ. Она зоветъ меня, не взирая на мою слабость и порочность, въ среду полубоговъ и людей великихъ. Неизреченное и кроткое очарованіе окружаетъ ея образъ—очарованіе столь сильное, что тотъ, кто умираетъ для нея, достаточно жилъ для себя». «Съ сердцемъ, вѣчно страдающимъ, то охладѣвшимъ, то пылающимъ, я стараюсь въ зеркалѣ прошлаго разглядѣть свое будущее. Тяжко на душѣ, когда думаю о злѣ и томъ незначительномъ добрѣ, которыя я дѣлалъ одинаково. Утомленный счастьемъ и несчастьемъ, я молю Бога о прощеніи и вижу ясно, что часы нашей жизни, хотя они и быстротечны и кратки, составляютъ наше счастье и благодѣяніе, ибо наши страданія оканчиваются смертью»²⁾). «Увы—воскликаетъ онъ въ слѣдующемъ сонетѣ,—какимъ находитъ себя, состарившись, тотъ, кто, подобно мнѣ, мучился безумной страстью, не замѣчая времени! Онъ теряетъ способность покаяться, приготовиться и найдти опору предъ лицомъ близкой смерти. Врагъ самому себѣ, напрасно я плачу и вздыхаю:

¹⁾ Lannau-Roland, 298. Въ изданіи Гвасти этотъ мадригалъ не напечатанъ.

²⁾ Ora d'un ghiaccio, or d'un ardente fuoco.—S. Hasenclewer, p. 122.

нѣтъ несчастья, равнаго утратѣ времени»¹⁾. Удрученное состояніе его духа находитъ себѣ разрѣшеніе въ мысляхъ о Богѣ. «О, дай мнѣ зрѣть тебя повсюду!—взываетъ онъ съ мистической страстностью францисканскихъ поэтовъ XIII вѣка.—Да воспламенитъ меня Твой свѣтъ, да угаснетъ всякій иной жаръ въ душѣ моей, чтобы я вѣчно жилъ, пылая въ Твоемъ огнѣ. Тебя, о Господи, зову, Тебя одного призываю на помощь противъ моихъ безплодныхъ и слѣпыхъ мученій. Ты обновляешь раскаяніемъ разумъ въ моемъ духѣ, волю и силы, которыя такъ слабы. Ты отдалъ времени божественную душу, Ты заточилъ ее въ эту брѣнную и усталую оболочку и предоставилъ своей судьбѣ; но Ты ее питаешь, поддерживаешь и животворишь. Безъ Тебя, Господи, нѣтъ для нея добра, и лишь въ Твоемъ всемогуществѣ ея спасеніе»²⁾. Однако, самыя пламенные молитвы останутся безплодными, если милосердіе Божіе не обратится на него, если онъ не предопредѣленъ для спасенія. Этотъ принципъ, выставленный бл. Августиномъ, одушевлявшій св. Франциска и съ односторонней желѣзной логикой разработанный Кальвиномъ, Микеланджело высказываетъ въ слѣдующемъ сонетѣ: «Сколь сладки были бы мои молитвы, если бы данъ былъ мнѣ даръ молитвы! На моей безплодной почвѣ не можетъ взойти плодъ добродѣтели. Ты одинъ—сѣмя дѣлъ праведныхъ и добрыхъ: они прозябаютъ тамъ, гдѣ Ты укажешь; никакая добродѣтель не можетъ довести до Тебя, если Ты не укажешь ей свой свѣтлый путь. Открой же, Господи, мнѣ путь, къ Тебѣ ведущій; дай слову моему огонь, звучность и силу превозносить, славить и воспѣвать Тебя!»³⁾. Детерминизмъ бл. Августина соединяется у него съ неоплатоническимъ ученіемъ о предсуществованіи души, въ слѣдующемъ мадригалѣ: «Мой больной духъ! Твоя изношенная оболочка постоянно слабѣетъ подъ острой пилой долгихъ лѣтъ. Но что будетъ, когда ты отдѣлишься отъ нея и возвратишься въ небо, гдѣ ты прежде пребывалъ непорочнымъ и радостнымъ? Сѣдѣть голова моя, и коротка уже нить моей жизни, а я не въ силахъ оставить старую печальную привычку⁴⁾, которая неотступно терзаетъ меня. Боже! Не таюсь отъ Тебя: въ страхѣ и смущеніи, я завидую мертвымъ; душа моя трепещетъ за себя. О, прости же въ мой послѣдній часъ свои милосердныя руки, освободи меня

¹⁾ Ohimè, ohimè! Ch'io son tradito.—Lannau-Roland, p. 315.

²⁾ Deh! Fammi veder in ogni loco.—S. Hasenclever, p. 292.

³⁾ Ben sarien dolci le preghiere mie.—S. Hasenclever, p. 322.

⁴⁾ Uso, т. е. любовь къ маркизѣ Пескара.

отъ меня самого и даруй мнѣ быть Тебѣ угоднымъ!»¹⁾). Поглощенный мыслью о своемъ спасеніи, онъ въ самомъ искусствѣ видитъ уже только суетность. «На утломъ челнѣ жизнь моя, переплывъ бурное море, пристаеъ уже къ той пристани, гдѣ отдають отчетъ во всякомъ дѣлѣ, добромъ и дурномъ. Теперь я познаю, какъ я заблуждался, сдѣлавъ искусство своимъ идоломъ и владыкой, и какъ ошибочно все, къ чему человекъ страстно стремится. Чтò думать теперь о мечтахъ любви, радостныхъ и суетныхъ, когда я приближаюсь къ двумъ смертямъ: одной неминуемой, другой грозящей?»²⁾). Ни живопись, ни скульптура, болѣе не чаруютъ души, устремленной къ той божественной любви, которая съ креста простираетъ къ намъ свои объятія». «Душа моя, столь достойная нѣкогда, падаетъ, не имѣя помощи. Но гдѣ же искать спасенія, если не въ Твоемъ всемогуществѣ? О плоть, о кровь, о древо, о жестокое страданіе! Оправдайте грѣхъ мой, въ которомъ родились я и мой отецъ! Ты одинъ благъ: да избавитъ же Твоя любовь отъ грѣховной жизни меня, столь близкаго къ смерти и столь далекаго отъ Бога!»³⁾).

Такъ изливаль великій старецъ скорбныя думы, сомнѣнія и надежды, готовясь оставить этотъ міръ. Свершивъ все, предназначенное ему въ жизни, не шадя силъ, не гоняясь за внѣшнимъ блескомъ, аскетически преданный одному высокому искусству, отдавъ другимъ цѣну его, онъ теперь стоялъ предъ лицомъ Бога, которому служилъ кистью, рѣзцомъ и циркулемъ, какъ никто иной, и въ сердечномъ сокрушеніи обвинялъ себя въ глубокой духовной нищетѣ! Гордая, надменная душа Микеланджело, не знававшего ни вышшихъ, ни равныхъ себѣ никого на землѣ, кромѣ Викторіи Колонны, преисполняется христіанскимъ смиреніемъ. Самъ Данте, столь близкій по духу къ своему великому соотечественнику, не достигалъ до такой глубины покорности и раскаянія. Упрекая себя въ совершенныхъ заблужденіяхъ у ногъ Беатриче, и какъ бы самъ противъ себя возмущаясь, Данте все-таки не забываетъ своего знатнаго происхожденія, генія и славы; онъ не можетъ отрѣшиться отъ этихъ общественныхъ условій. Микеланджело, въ простотѣ своей вѣры, самъ не замѣчая приносимой имъ жертвы, отрѣшается отъ всего этого; всѣ прелести и скорби міра

¹⁾ Se per mordace di molt' anni lima. — Lannau-Roland, p. 302.

²⁾ Смерть и осужденіе.

³⁾ Forse perchè d'altrui pietà mi vegnia. — S. Hasenclever, p. 290.

представляются ему ничтожными съ той высоты, съ которой онъ взираетъ на нихъ¹⁾.

Постепенно замирали страсти, старыя привязанности отходили все далѣе въ туманъ прошедшаго, изглаживались слѣды бывшей вражды и поконченной борьбы. Душа великаго художника, освобождаясь отъ земныхъ узъ, погружалась въ созерцаніе безконечнаго и рвалась предстать предъ своимъ Создателемъ, возвратиться въ свѣтлый міръ идей и формъ, которому она была постоянно близка болѣе, чѣмъ какой-либо другой художественный геній ново-европейскаго искусства. Опираясь на слугу, престарѣлый, полуслѣпой художникъ, попрежнему ходилъ наблюдать за работами въ соборѣ, но самъ уже не принадлежалъ землѣ. Здоровье его видимо разрушалось. Всѣ окружающіе предчувствовали его близкій конецъ. Въ мартѣ 1563 года, во Флоренціи была основана Академія художествъ (*La Compagnia dell'arte del disegno*). Микеланджело единогласно былъ избранъ предсѣдателемъ Академіи, какъ общепризнанный глава и вождь во всѣхъ трехъ отрасляхъ искусства. Вновь возобновили просьбу о переселеніи его въ родной городъ на покой и ради того, чтобы обрадовать и почтить Флоренцію его присутствіемъ. Ему и самому хотѣлось закрыть глаза подъ небомъ отечества, но дни его уже были сочтены. Герцогъ Козьма предупредилъ своего посланника въ Римѣ, чтобы, въ случаѣ смерти Микеланджело, останкамъ великаго флорентійца были оказаны почести, соотвѣтственныя его великому таланту. Старецъ едва двигался; упорная лихорадка не оставляла его, каменная болѣзнь усиливалась. Въ февралѣ 1564 года ожидали смерти его со дня на день, и даже вызвали изъ Флоренціи его родственниковъ. Лучшіе врачи не отходили отъ больнаго; но врачебное искусство было уже безсильно, и вечеромъ 18 февраля 1564 года великій художникъ скончался. Незадолго до кончины, онъ слабѣющимъ голосомъ завѣщалъ душу свою Богу, тѣло землѣ, имущество ближайшимъ родственникамъ, съ тѣмъ, чтобы въ свой смертный часъ они вспомнили о страданіи Іисуса Христа. За два дня до смерти, онъ подтвердилъ свое давнишнее желаніе, чтобы кости его успокоились во Флоренціи.

Похороны его были пышны. Всѣ флорентійцы и всѣ художники собрались на выносъ тѣла. Папа предложилъ похоронить его въ соборѣ св. Петра — небывалая и величайшая почестъ, какая только могла быть оказана римскому гражданину.

¹⁾ Michel Ange, poëte, par Mézières. Gazette des beaux arts. 1-er Janvier 1878, p. 221.



Р. Г. СУДКОВСКИЙ

1850 — 1885.

На третій день по смерти Микеланджело, прибылъ въ Римъ его племянникъ, Ліонардо Буонарроти. Въ Римѣ съ трудомъ разстались съ тѣломъ великаго художника. Во избѣжаніе сопротивленій, Ліонардо отправилъ его во Флоренцію подъ видомъ товарнаго тюка. Между тѣмъ, академія художествъ уже готовилась воздать послѣднюю почестъ своему президенту и распорядителями торжества назначила четырехъ членовъ, выдѣлявшихся тогда своими талантами и извѣстностью; это были живописцы Анджело ди-Козимо, иначе Бронзино, Джорджо Вазари, Геродотъ исторіи искусства, и скульпторы Бартоломмео Амманати и знаменитый Бенвенуто Челлини — всѣ четверо преданные друзья и поклонники великаго артиста. Герцогъ принялъ дѣятельное участіе въ устройствѣ церемоніи и лично встрѣтилъ тѣло Микеланджело, столь близко стоявшаго къ его фамиліи въ теченіе трехъ поколѣній. Торжеству рѣшили придать художественный характеръ, и мѣстомъ его была назначена церковь св. Лаврентія. Похоронное торжество было совершено 28 іюля 1564 г. Посреди церкви былъ воздвигнутъ четырехугольный катафалкъ. Спереди стояли два прекрасныя изображенія рѣчныхъ божествъ, Арно и Тибра, въ видѣ лежащихъ фигуръ. Въ рукахъ Арно находился рогъ изобилія, наполненный цвѣтами и плодами, къ которому протягивалъ руку Тибръ. Это означало, что Флоренція богата художниками, родившимися и процвѣтавшими въ ней, и могла украсить ими самый Римъ. Вокругъ катафалка были развѣшены четыре картины. На первой, художники Мирабелло (Кавалори) и Джироламо Кручифисайо (Макъетти) изобразили вступленіе юнаго Микеланджело въ садъ Лаврентія Великолѣпнаго. На второй картинѣ, Федерико Инстерманъ, изъ Фландріи, прозвищемъ Падовано, написалъ, какъ Микеланджело, послѣ осады Флоренціи, показываетъ папѣ планъ усыпальницы въ церкви св. Лаврентія; позади же него маленькій геній и другія лица держатъ модели статуй, которыя обезмертили эту капеллу. На третьей картинѣ, Микеланджело являлся на валахъ Санъ-Миньято — сюжетъ, довольно смѣлый послѣ реставраціи Медицисовъ. Наконецъ, на четвертой картинѣ, были представлены два генія съ латинской эпитафіей, сочиненной ученымъ (dottissimo) Пьеромъ Веттори. На каждомъ углу катафалка находился пьедесталъ съ двумя статуями. На правомъ стоялъ юный и прекрасный Меркурій, работы Винченцо Данти изъ Перуджіи, олицетвореніе Разума и Знанія, попирающее Невѣжество. На другомъ углу, Благодетіе поработало

Порочность—группа, исполненная даровитымъ и блестящимъ юношей Валеріо ди-Симонечоли, придворнымъ реставраторомъ древностей; въ третьей группѣ, Ладзаро Каламекъ, изъ Каррары, изобразилъ Искусство въ видѣ прелестной женщины, попирающей Зависть, олицетворенную въ образѣ изсохшей старухи съ глазами ехидны, оплетенной змѣями, и съ эхидной въ рукахъ; это означало, что Микеланджело поднялся слишкомъ высоко, чтобы бояться зависти. Послѣдняя группа представляла Трудъ (lo Studio), побѣждающій лѣнь и праздность, и выражала благородную мысль, что Микеланджело соединялъ геній съ неустаннымъ трудолюбіемъ; трудъ же врагъ праздности и побѣждаетъ ее. На этой платформѣ стояла другая, точно также изящно украшенная картинами, изображавшими Микеланджело съ моделью купола св. Петра предъ Піемъ IV, его же создающимъ Страшный Судъ, бесѣдующимъ съ богиней скульптуры и пишущимъ стихи среди музъ, причемъ Аполлонъ вѣнчаетъ его лаврами. По угламъ стояли статуи, изображавшія архитектуру, скульптуру, живопись и поэзію. Надъ всѣмъ этимъ высилась пирамида, на двухъ сторонахъ которой были медальоны Микеланджело, работы Санти Бульони, а на вершинѣ пирамиды находился шаръ съ фигурою летящей Славы съ трубою въ рукѣ. Сооруженіе это было вышиною до 4 саженей.

Всѣ алтари и капеллы были сплошь закрыты картинами, изображавшими событія изъ жизни художника и аллегорическими статуями. Только бронзовая каеэдра Донателло не была покрыта украшеніями: она не нуждалась въ нихъ. Академія, консулы и гвардія герцога участвовали въ торжествѣ. Вся Флоренція собралась принести послѣднюю дань почтенія своему знаменитому гражданину. Пріоръ св. Лаврентія служилъ обѣдню съ участіемъ органной, инструментальной и вокальной музыки. Надгробное похвальное слово говорилъ историкъ Бенедетто Варки, краснорѣчиво выразившій чувства, наполнявшія въ то время души всѣхъ присутствующихъ. Рѣчь, произнесенная имъ, упрочила и возвысила знаменитость самого оратора. Вазари, по этому поводу, приводитъ слѣдующее мѣсто изъ современнаго описанія похоронъ: «Слѣдуетъ признать чрезвычайно счастливымъ обстоятельствомъ, что Микеланджело умеръ не раньше основанія нашей академіи, которая съ такой величественной и изящной пышностью почтила его погребеніе. Равнымъ образомъ, счастливъ Микеланджело тѣмъ, что перешелъ изъ сего міра въ лучшій при жизни Варки, ибо никто

иной изъ ученыхъ мужей и ораторовъ не могъ бы достойнѣйшимъ образомъ воздать ему хвалу».

Слишкомъ два мѣсяца стояла вся эта декорация, чтобы дать возможность видѣть ее загороднымъ жителямъ, и въ ожиданіи герцога, бывшаго въ то время въ Пизѣ. Тѣло Микеланджело было окончательно погребено въ Santa Croce, гдѣ хоронились всѣ его сродичи. Надъ его могилой, въ 1570 году, былъ воздвигнутъ мраморный памятникъ. Герцогъ далъ мраморъ, племянникъ Микеланджело заплатилъ издержки, Вазари составилъ проектъ. Бюстъ художника помѣщенъ на саркофагѣ, окруженномъ статуями Скульптуры, Зодчества и Живописи, которыя изваяны хотя и мало-извѣстными художниками, но скромно, просто и прилично. Другой памятникъ былъ поставленъ въ Римѣ, въ корридорѣ монастыря, примыкающаго къ собору. Микеланджело изображенъ полулежащимъ, въ рабочемъ платьѣ, въ курткѣ и фартукѣ, и склонившимъ голову на лѣвую руку; передъ нимъ—столъ съ эмблемами искусствъ и плачущій геній; другой геній подноситъ ему книгу; далѣе видны античные сосуды. Надъ этимъ монументомъ, на мраморной доскѣ, высѣчена слѣдующая надпись:

MICHAEL ANGELVS
BONARROTIVS
SCVLPTOR, PICTOR, ARCHITECTVS
MAXIMA ARTIFICVM FREQVENTIA
IN HAC BASILICA SS. XII APOST. F. M. C.
XI CAL. MART, A MDLXIV ELATVS EST
CLAM INDE FLORENTIAM TRANSLATVS
ET IN TEMPLO S. CRVCIS EORUND. F.
V. ID. MART. EJUSD, A. CONDITVS—
TANTO NOMINI
NULLUM PAR ELOGIVM ¹).

¹) Михаилъ-Ангель Бонарроти — ваятель, живописецъ, зодчій — положенъ въ сей базиликѣ св. 12 апостоловъ — при многочисленномъ стеченіи художниковъ — XI календ. марта 1564 г.—отсюда же тайно перенесенъ во Флоренцію—и погребенъ въ храмѣ св. Креста V мартовск. идъ того же года—нѣтъ хвалы достаточной столь великому имени.



Очеркъ исторіи русской живописи по финифти.

Е. М. Гаршина.

Финифть, извѣстная на Западѣ подъ именемъ эмали, есть особый видъ стекла, которому, посредствомъ примѣси металлическихъ окисей, придаютъ различный цвѣтъ, дѣлаютъ его прозрачнымъ, или непрозрачнымъ. На Западѣ, слово «финифть» совершенно неизвѣстно. У насъ оно явилось, безъ сомнѣнія, вмѣстѣ съ самымъ производствомъ, изъ Византіи, которая славилась своими финифтями. Тамъ изготовленіе стекловатыхъ сплавовъ, относительно разнообразія цвѣтовъ, блеска, яркости и крѣпости, доведено было до высокой степени совершенства и служило къ украшенію металлическихъ издѣлій, особенно при убранствѣ храмовъ, внутреннія и внѣшнія стѣны которыхъ и разные мелкіе архитектурные орнаменты почти всегда покрывались слоемъ разноцвѣтныхъ кусочковъ, приготовлявшихся изъ стекловидной массы.

Въ Россіи финифтяное дѣло стало извѣстно съ первыхъ временъ принятія нашими предками христіанства, и первыя опредѣленные лѣтописныя извѣстія объ этой отрасли искусства относятся

къ XII вѣку. Говоря о сооруженіи великимъ княземъ Андреемъ Боголюбскимъ церкви Рождества Богородицы въ селѣ Боголюбскомъ, лѣтописецъ сообщаетъ, что церковь была «златомъ и финиптомъ и всякою добродѣтелью и церковнымъ устроеніемъ украшена» (Полное собр. рус. лѣтоп. стр. 111—112). Надо, однако, замѣтить, что это искусство не получило въ древней Руси самостоятельнаго развитія, и тотъ же лѣтописецъ сообщаетъ, что Андрей Боголюбскій пользовался въ данномъ случаѣ услугами иноземныхъ мастеровъ: «И приведе ему Богъ изъ всѣхъ земель мастера», говоритъ лѣтописецъ (П. С. Р. Л., стр. 130), но не упоминаетъ ни слова о русскихъ мастерахъ.

Мы, впрочемъ, оставляемъ пока въ сторонѣ сложный вопросъ о судьбахъ византійской эмали вообще и о томъ, насколько эта отрасль искусства привилась въ свое время у насъ, на Руси. Къ концу XVII вѣка, мастерство изготовленія эмалевыхъ вещей и изображеній изъ разноцвѣтной массы, которая налагалась на металлъ, по преимуществу на золото, а позднѣе и на мѣдь, почти совершенно замираетъ. Однако, на смѣну этому искусству является живописная финифть, т.-е. искусство живописи на финифтяныхъ пластинкахъ.

Понятіемъ о финифти вообще мы обязаны византійцамъ, да и самое слово «финифть» вполнѣ созвучно съ греческимъ *φινιψ*; но развитіе живописной финифти, съ образцами которой мы встречаемся во многихъ мѣстностяхъ Россіи и до сихъ поръ, относится ко времени гораздо болѣе позднему, и на этотъ разъ заимствованіе было произведено уже съ Запада, гдѣ искусство писать по финифти металлическими красками возникло въ XIV вѣкѣ и къ XVII вѣку достигло высшей степени совершенства въ работахъ Петито, Бордые и другихъ мастеровъ, французскихъ, женеvскихъ и англійскихъ.

Въ концѣ XVII вѣка, наши русскіе мастера переняли у иноземцевъ пріемы живописи на финифти и стали расписывать цвѣтами и разными изображеніями чашки, чарки и т. п. предметы; равнымъ образомъ, они разрисовывали красками разныя мелкія финифтяныя украшенія и орнаментики, въ видѣ плодовъ, цвѣтовъ, репейковъ, травъ и т. п. Таковы, на примѣръ, украшенія конскихъ нарядовъ. По свидѣтельству Штеллина, приводимому Забѣлинымъ ¹⁾

¹⁾ *Забѣлинъ*, Историческое обозрѣніе финифтянаго и цѣниннаго дѣла. Зап. Имп. Арх. Общ. т. VI (1853) стр. 255.

со словъ Ровинскаго, такого рода работами, въ концѣ XVII вѣка, былъ извѣстенъ Степанъ Пятницкій.

Эти работы были довольно грубы и въ рѣдкихъ случаяхъ примѣнялись къ лицевымъ изображеніямъ. Впрочемъ, въ Оружейной Палатѣ есть эмалированныя чашки съ аллегорическимъ изображеніемъ четырехъ временъ года, знаковъ зодіака, суда царя Соломона, изгнанія Адама изъ рая, сказанія о египетскомъ царѣ Птолемеѣ Филадельфѣ ¹⁾. Въ этихъ изображеніяхъ Забѣлинъ видитъ данныя для сближенія ихъ съ нашими лубочными картинами ²⁾.

Кромѣ вышеупомянутаго Степана Пятницкаго, несомнѣнно были у насъ и другіе мастера живописи на финифти. Двухъ такихъ мастеровъ, Григорія Мусикійскаго и Андрея Овсова, вызвалъ нашъ великій преобразователь, Петръ I, увлеченный образцами живописной финифти, видѣнными имъ на Западѣ. Во время своего пребыванія въ Англіи, императоръ познакомился съ Буатомъ (по происхожденію шведомъ) и заказалъ ему нѣсколько портретовъ на финифти ³⁾. Это было въ 1698 году ⁴⁾. Изъ Лондона Буатъ перѣхалъ въ Парижъ, гдѣ, со времени знаменитаго Петито (Pettitot, 1607—1691), финифтяная живопись была въ совершенномъ упадкѣ. Здѣсь Буатъ пріобрѣлъ себѣ еще большую славу, чѣмъ въ Лондонѣ, и здѣсь же умеръ, въ 1726 году ⁵⁾.

Въ Парижѣ, Петръ Великій вторично отыскалъ Буата въ 1717 году и снова заказалъ ему нѣсколько портретовъ. По этому поводу, Петръ, 2 мая 1717 г., писалъ къ оставшейся въ Голландіи императрицѣ Екатеринѣ: «Пришли мою партрету, что писалъ Моръ, и свои оба: которую Моръ и другую, что французъ (Натъе) писалъ... дабы здѣсь тапичерейною работою оныхъ нѣсколько сдѣлать, также и финифтяныхъ маленькихъ, ибо еще тотъ мастеръ живъ, кой дѣлалъ въ Англіи при мнѣ, и нынѣ здѣсь ⁶⁾».

Мы не знаемъ, куда разошлись портреты на эмали, сдѣланные въ этотъ промежутокъ времени, съ 1698 по 1717 годъ. Нужно, однако, замѣтить, что въ семействѣ графовъ Строгановыхъ сохранился жалованный Петромъ въ 1714 году именитому челоуѣку Григорію Дмитріевичу Строганову портретъ Императора на эмали, съ надписью: «Великіи гдрѣ црѣ ѿ великіи князь петръ алекѣе-

¹⁾ Забѣлинъ, I. с. стр. 313.

²⁾ Забѣлинъ, I. с. стр. 268.

³⁾ А. А. Васильчиковъ, О портретахъ Петра Великаго (Москва, 1872), стр. 119.

⁴⁾ Ровинскій. Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ (Спб. 1872), стр. XLII

⁵⁾ Bryan, A Biographical etc. dictionary of painters and engravers, стр. 90—91.

⁶⁾ Письма русскихъ государей, выпускъ I, стр. 67—8.

вичь монархъ росіи жалова се своею гдр̄кою пѣсонею шді». Снимокъ съ этого портрета, гравированный С. Захаровымъ (въ 1842 г.), приложенъ къ книгѣ Устрялова: «Именитые люди Строгановы» (Спб. 1842). Къмъ писанъ этотъ портретъ—въ поясненіи къ нему не указано, хотя, вѣроятно, имя мастера обозначено на внутренней сторонѣ пластинки; но вышеприведенная надпись побуждаетъ предполагать скорѣе русскаго мастера, чѣмъ иностранца.

Относительно портретовъ, писанныхъ Буатомъ въ 1717 году, сохранились болѣе точныя свѣдѣнія. Одинъ изъ нихъ, съ надписью: «Boit», вдѣланный въ табакерку, Петръ тогда же, во время своего пребыванія въ Парижѣ, подарилъ регенту, герцогу Орлеанскому. Отъ регента эта табакерка досталась по наслѣдству его внуку, герцогу Людовику-Филиппу Орлеанскому (1725—1785), отцу Филиппа Эгалитѣ и дѣду короля Людовика-Филиппа. И. И. Шуваловъ, во время своего пребыванія въ Парижѣ, въ 1764 и 1774 гг., сблизился съ герцогомъ Людовикомъ-Филиппомъ, который и подарилъ ему вышеупомянутую табакерку. Отъ И. И. Шувалова она перешла къ племянницѣ его, Варварѣ Николаевнѣ Головиной, рожденной княжнѣ Голициной, а отъ нея — къ князю Михаилу Ѳедоровичу Голицину.

Кромѣ принца-регента, Петръ Великій подарилъ эмалевые портреты, обдѣланные въ видѣ осыпанныхъ брилліантами медальоновъ, и другимъ лицамъ, состоявшимъ при немъ во время пребыванія его въ Парижѣ, а именно герцогу д'Антень, маршаламъ Тессе и д'Этре, маркизу Ливри и гофмаршалу Вертону¹⁾.

Что касается до упомянутыхъ нами русскихъ мастеровъ, то ихъ художественная дѣятельность является для насъ вполне несомнѣннымъ фактомъ лишь съ того же 1717 года, когда Петръ былъ въ Парижѣ, и Буать исполнялъ для него эмалевые портреты.

У князя Михаила Андреевича Оболенскаго, въ Москвѣ, находятся два финифтяныя изображенія Петра Великаго. На одномъ изъ нихъ (грудномъ) онъ изображенъ въ латахъ и въ андреевской лентѣ, и есть надпись: «Санктпѣтербурхъ 1717 Григоре Мусикіскі»²⁾. На другомъ, большемъ, овальномъ портретѣ, Петръ представленъ верхомъ, въ трехугольной шляпѣ, въ гвардейскомъ мундирѣ и ботфортахъ, съ обнаженнымъ мечемъ въ правой рукѣ; на портретѣ имѣется подпись: «Г. Мусікіскі 1719 Санктъ пѣтер-

¹⁾ Д. Ровинскій, Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ (Спб. 172) стр. XL.

²⁾ Васильчиковъ, I с. стр. 119.

бурхъ». Оба портрета подарены были самимъ Петромъ Великимъ предку князя М. А. Оболенскаго ¹⁾.

Тѣмъ же Григоріемъ Мусикійскимъ исполненъ поясной миньютурный на эмали портретъ Екатерины I, типа Натъе. Портретъ этотъ, на которомъ отчетливо обозначена монограмма Григорія Мусикійскаго съ 1724 годомъ, принадлежитъ В. П. Поливанову и находился на выставкѣ русскихъ портретовъ XVI — XVII вв., устроенной Петербургскимъ Обществомъ поощренія художниковъ въ 1870 г. ²⁾.

Тѣмъ же В. П. Поливановымъ и на ту же выставку былъ доставленъ поясной портретъ Петра I въ латахъ, съ непокрытой головой. Это, по словамъ П. Н. Петрова, «эмалевый медальонъ начала XVIII», въ такой же рѣзной дубовой рамѣ ($1\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ в.), какъ и вышеуказанный портретъ Екатерины I, и вообще составляетъ такой къ нему панданъ, что, по всей вѣроятности, принадлежитъ кисти того же художника и относится къ тому же времени.

Григорій Мусикійскій, работы котораго мы перечислили, состоялъ въ вѣдѣніи Правительствующаго Сената и носилъ званіе «Канторы мануфактурныхъ дѣлъ финифтныя работы мастера», какъ о томъ можно заключить по всеподданнѣйшему прошенію его сына-гравера (1730 г.), напечатанному нынѣ въ «Матеріалахъ для исторіи Имп. Академіи наукъ» (т. I, стр. 641), а также по другимъ документамъ, помѣщеннымъ въ той же книгѣ. Изъ этихъ документовъ видно, что Мусикійскій работалъ и для Академіи, но, къ сожалѣнію, внѣ сферы своей специальности, а именно, въ протоколахъ канцеляріи Академіи за 1728 г., подъ 25 января, значится слѣдующее опредѣленіе: «Мануфактуръ-канторы финифтной работы мастеру Григорію Мусикійскому за сочиненіе имъ, Мусикійскимъ, въ календарѣ черезъ весь годъ нынѣшній недѣльныхъ дней, съ настоящими гласы, апостолы и евангелій, по уставу двѣнадцать календарей русскихъ, да двѣнадцать же нѣмецкихъ, всего на четыре рубли на четырнадцать копѣекъ» (стр. 354).

Гораздо выше произведеній Григорія Мусикійскаго А. А. Васильчиковъ ставитъ, по художественному достоинству, работу Андрея Овсова, который, по предложенію г. Васильчикова, могъ быть ученикомъ Буата ³⁾. Грудной портретъ, писанный Овсо-

¹⁾ Ibid., стр. 120.

²⁾ П. Н. Петровъ, Каталогъ выставки и т. д., стр. 154.

³⁾ Васильчиковъ, I. с., стр. 120.

вымъ съ типа Мора, представляющій, какъ полагаетъ г. Васильчиковъ, явную копію съ портрета Буата, сохранился на финифтяной табакеркѣ, принадлежащей Петру Гавриловичу Волкову. Время и происхожденіе этого портрета точно опредѣляется надписью на немъ: «В Са'нктъ П. пісалъ Андр. Швовъ 1727».

Кромѣ того, въ петровской галереѣ Зимняго Дворца и въ Гатчинѣ имѣется много финифтяныхъ копій съ портрета Мора ¹⁾. Надо замѣтить, что Петръ любилъ раздавать свои эмалевые портреты, иногда даже украшенные алмазами, для ношенія то въ петлицѣ, то на шеѣ. Между прочимъ, всѣ полковники при Петрѣ носили такія изображенія въ петлицѣ; ихъ получали даже нѣкоторыя статсъ-дамы ²⁾.

Вышеозначенный портретъ работы А. Овсова относится къ году смерти Императрицы Екатерины I. У насъ нѣтъ свѣдѣній о живописи на финифти въ кратковременное царствованіе Императора Петра II; но съ воцареніемъ Анны Іоанновны мастера по этой отрасли искусства несомнѣнно играли нѣкоторую роль въ Петербургѣ, откуда финифтяное дѣло перешло въ это время въ провинцію, а именно, въ г. Ростовъ, Ярославской губерніи, гдѣ оно существуетъ и до сихъ поръ.

По словамъ А. А. Титова ³⁾, въ Ростовѣ, среди мѣстныхъ жителей держится преданіе, что въ царствованіе Анны Іоанновны туда былъ присланъ какой-то художникъ-итальянецъ, который для одной изъ мѣстныхъ церквей работалъ финифтяные образа и, вмѣстѣ съ тѣмъ, передалъ жителямъ города искусство писать на финифти. Замѣчательный образецъ ростовской работы XVIII вѣка, перваго времени развитія въ Ростовѣ этой промышленности, представляетъ финифтяное изображеніе Благовѣщенія, пожертвованное княземъ П. П. Вяземскимъ въ музей Императорскаго Общества любителей древней письменности (инв. № 2737). Ниже мы вернемся къ ростовскому финифтяному производству, а пока для насъ важенъ только тотъ фактъ, что въ царствованіе Анны Іоанновны былъ въ Петербургѣ хорошій мастеръ финифтянаго дѣла изъ иностранцевъ.

Въ царствованіе Елизаветы Петровны, финифтяная живопись тоже не замирала; напротивъ, отъ этого времени мы имѣемъ замѣчательный образецъ этого мастерства. Въ музеѣ Императорскаго

¹⁾ А. А. Васильчиковъ, О портретахъ Петра Великаго, стр. 62 и 117.

²⁾ А. А. Васильчиковъ, I. с., стр. 117.

³⁾ Очеркъ живописи на финифти въ Ростовѣ. Москва 1881.

Общества любителей древней письменности хранится прекрасный портретъ Императрицы Елизаветы Петровны (инв. № 2748), исполненный ученикомъ Михаиломъ Лоповымъ въ 1747 году, какъ это имъ обозначено на оборотной сторонѣ портрета.

Были въ это время и другіе русскіе мастера, писавшіе на финифти. Такъ, напримѣръ, по словамъ профессора Н. В. Покровскаго ¹⁾, занимавшагося дѣлами синодальнаго архива, въ этой отрасли искусства отличался извѣстный художникъ прошлаго вѣка Алексѣй Петровичъ Антроповъ (1716—1795), главный живописецъ при Св. Синодѣ и наблюдатель за иконописными издѣліями, имѣвшій мастерскую для живописныхъ работъ ²⁾. Но пока мы еще не имѣемъ ни одного портрета на эмали съ надписью этого мастера, зрѣлый возрастъ котораго, какъ мы видимъ, обнимаетъ время царствованія Анны Іоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II.

Сохранившіеся писанные на финифти портреты временъ Императрицы Екатерины II и Императора Павла Петровича не сообщаютъ именъ ихъ мастеровъ; однако мы находимъ нужнымъ перечислить тѣ изъ этихъ портретовъ, которые извѣстны публикѣ по вышеупомянутой выставкѣ Общества поощренія художниковъ въ 1870 г., для чего пользуемся каталогомъ этой выставки, составленнымъ П. Н. Петровымъ ³⁾. Сюда относятся: 1) портретъ Екатерины II, типъ Шубина (1740—1805), профиль съ оборотомъ налѣво. На головѣ корона, и въ головной уборъ вплетена нитка жемчуга. Этотъ эмалевый медальонъ (1×1½ в.), въ фигурной рамкѣ, украшенной коронованнымъ орломъ, съ регаліями, составляетъ собственность Е. Д. Всеволожской ⁴⁾. 2) Принадлежащій тому же лицу портретъ Екатерины II въ молодыхъ годахъ (типъ Рослена), погрудный, съ красной горностаевой мантией; отъ предыдущаго портрета разнится болѣе мелкою выдѣлкой основныхъ очертаній лица и подробностями головнаго убора; размѣръ 1 × ¾ в. 3) Портретъ Екатерины II, по грудь, въ коронѣ, съ голубой лентой, въ фіолетовомъ платьѣ, опущенномъ мѣхомъ; лицо неполное. Размѣръ 1½ × 1 в., принадлежитъ Е. Д. Всеволожской. 4) Портретъ Екатерины II, грудное изображеніе типа 70-хъ годовъ, въ русскомъ

¹⁾ Правит. Вѣстн. 1885, 2 декабря, 1885 № 280. Отчетъ о засѣданіи Императорскаго Общества люб. древней письм.

²⁾ П. Н. Петровъ, Катал. выставки русскихъ портретовъ, стр. 85.

³⁾ I. с. 154—159.

⁴⁾ I. с. стр. 154.

костюмѣ, въ кикѣ и съ фатою. Овальный бронзовый золоченый медальонъ ($1\frac{3}{8} \times 1\frac{1}{4}$ в.), принадлежит Е. Д. Всеволожской. 5) Портретъ Екатерины II. Черты лица молодыя, первыхъ годовъ царствованія. Грудное изображеніе, въ зеленомъ парчевомъ платьѣ, опушенномъ соболемъ; алмазная брошь скрѣпляетъ его на груди и поддерживаетъ наброшенную на лѣвое плечо розовую, на горностаѣ, мантию, видную изъ за праваго рукава. Волосы назади подобраны; сверхъ головного убора — корона изъ алмазовъ. Оваль ($1\frac{1}{4} \times 1$ в.) принадлежит графинѣ Бобринской. 6) Портретъ Императора Павла I въ юности. Изображенъ въ малиновомъ кафтанѣ и въ андреевской лентѣ. ($\frac{3}{4} \times \frac{1}{2}$ в.), принадлежит Е. Д. Всеволожской. 7) Портретъ Императрицы Маріи Ѳеодоровны, въ первые годы ея супружества; въ селадоновомъ платьѣ декольте. Поясной миньятюрный портретъ. ($\frac{3}{4} \times \frac{5}{8}$ в.), принадлежит Е. Д. Всеволожской. 8) Портретъ Императрицы Елизаветы Алексѣевны. Поясная миниатюра въ эмалевомъ медальонѣ ($1\frac{1}{2} \times 1$ в.), время Императора Павла I. Изображена въ бѣломъ платьѣ со знакомъ малтійскаго ордена; въ волосахъ—нити жемчуга. Типъ Кюгельхена, принадлежит Е. И. В. герцогу Николаю Максимиліановичу Лейхтенбергскому. 9) Поясной портретъ графа Кирилла Григорьевича Разумовскаго, профильный, представляетъ графа-гетмана въ старости, въ сиреневомъ кафтанѣ. Портретъ заключенъ въ бронзовую рамку. ($2\frac{1}{2} \times 2$ в.), принадлежит графинѣ Е. П. Кочубей. 10) Того же графа Разумовскаго посмертный силуэтъ, въ профиль, на темно-синемъ фонѣ; эмаль, въ видѣ круга медальона (діаметръ $\frac{7}{8}$ в.), принадлежит А. А. Васильчикову. 11) Портретъ княгини Софіи Семеновны Волконской (1707—1777). Супруга генераль-аншефа князя С. Ѳ. Волконскаго, рожденная княжна Мещерская, представлена по поясъ, въ голубомъ платьѣ съ кружевной уборкой и съ розовымъ бантомъ. Миньятюрный портретъ въ формѣ медальона ($1 \times \frac{3}{4}$ в.), принадлежит Е. Д. Всеволожской. 12) Портреты четы Головиныхъ: Иванъ Сергѣевичъ Головинъ и его супруга Екатерина Алексѣевна, рожденная княжна Голицина, родители княгини Натальи Ивановны Куракиной, супруги князя Александра Борисовича Куракина. Грудные портреты, въ овалахъ, равной величины ($\frac{3}{4} \times \frac{1}{2}$ в.), вдѣланы въ крышку золотой табакерки. Принадлежатъ князю А. Б. Куракину. 13) Портретъ Анны Александровны Обольяниновой (1754—1822). Супруга генераль-прокурора при Павлѣ I, Петра Хрисанфовича Обольянина, въ первомъ бракѣ Нащокина, рожденная Ермолова, изображена еще нестарою, въ

бѣломъ платѣ, съ орденомъ св. Екатерины. Поясной портретъ на эмали, на крышкѣ золотой табакерки ($2\frac{1}{4} \times 1\frac{3}{8}$ в.). Принадлежитъ графинѣ А. М. Олсуфьевой.

Къ этому перечню старинныхъ портретовъ на эмали слѣдуетъ еще присоединить портретъ графа А. С. Строганова, президента Академіи художествъ времени Императора Александра I, писанный академикомъ Еврейновымъ, который учился писать на эмали въ Женевѣ, гдѣ въ то время были замѣчательные представители этого искусства ¹⁾).

Прибавимъ еще, что въ царствованіе Императора Александра I были изданы новые штаты Академіи художествъ, въ которыхъ, между прочимъ, положена должность академика миньятюры и живописи на эмали, съ жалованіемъ по 600 рублей въ годъ.

Вышеизложенными свѣдѣніями ограничивается пока весь нашъ матеріалъ по исторіи, такъ сказать, петербургской живописи на финифти. Но, кромѣ Петербурга, какъ мы уже сказали, живопись этого рода развилась въ Ростовѣ, Ярославской губерніи, и мы имѣемъ съ ней дѣло, какъ съ наличнымъ фактомъ. Имя вышеупомянутаго художника-итальянца, занесшаго это искусство въ Ростовъ, остается пока неопредѣленнымъ, хотя весьма возможно, что архивныя разысканія выдѣлятъ со временемъ его изъ среды весьма многихъ, работавшихъ въ Петербургѣ во всѣхъ родахъ искусства итальянцевъ, съ графомъ Растрелли во главѣ. Трудно даже думать, чтобы этотъ итальянецъ посѣялъ свои сѣмена на совершенно дѣвственной почвѣ. Гораздо вѣроятнѣе, что онъ имѣлъ своими учениками людей, уже умѣвшихъ писать по финифти, въ томъ родѣ, въ какомъ это искусство практиковалось у насъ въ XVII в. Мастеръ-европеецъ могъ въ этомъ случаѣ только дать ему новое направленіе и указать болѣе усовершенствованные приемы.

Какъ бы то ни было, дѣло, которому толчокъ сообщенъ былъ иноземцемъ, прогрессивно развивалось и, по словамъ г. Титова въ вышеупомянутомъ его трудѣ, достигло большого совершенства въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія. Этому процвѣтанію ростовской живописи по финифти особенно благопріятствовала поддержка Спасо-Яковлевскаго Дмитріева монастыря, во главѣ котораго, въ означенное время, стоялъ архимандритъ Иннокентій. Въ Ростовѣ и теперь еще живетъ память объ отцѣ Иннокентіи:

¹⁾ *Reimers*, L'Academie de beaux-arts à St.-Petersbourg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I. St.-Petersbourg, 1807; стр. 62.

²⁾ *Reimers*. I. с. стр. 112.

онъ былъ замѣчательный мастеръ-художникъ и вмѣстѣ съ тѣмъ покровитель мастерства живописи по финифти. Въ Ростовѣ образовалась цѣлая школа мастеровъ-финифтяниковъ, среди которыхъ особенно славился Метелкинъ. Произведенія этихъ мастеровъ имѣли очень хорошій сбытъ среди многочисленныхъ богомольцевъ, посѣщавшихъ монастырь, а также отправлялись большими партіями въ разные концы Россіи, по другимъ монастырямъ, отъ которыхъ дѣлались и даже до сихъ поръ дѣлаются значительные заказы ростовскимъ мастерамъ. Но затѣмъ обстоятельства измѣнились: монастырь пересталъ привлекать столькохъ, какъ прежде, богомольцевъ, а со смертью арх. Иннокентія, послѣдовавшей въ тридцатыхъ годахъ, живописцы по финифти лишились поддержки со стороны обители. «Въ настоящее время—пишетъ г. Титовъ въ 1880 году,—производство упало до минимума, ниже котораго едва-ли возможно еще ему упасть».

Въ стилѣ ростовской живописи по финифти отразилось западное вліяніе, но она не чужда также византійства и иконописныхъ преданій, сохранившихся въ нашихъ подлинникахъ. Какъ на примѣръ, укажемъ на образъ св. Моисея чудотворца Сковородскаго, исполненный согласно всѣмъ требованіямъ подлинника. Образъ этотъ хранился въ музеѣ Императорскаго Общества любителей древней письменности. Надо замѣтить, что память св. Моисея чтится въ монастырѣ на Сковородкахъ, близъ Новгорода, и образа его, очевидно, изготовляются именно для этого монастыря¹⁾. Отмѣчаемъ это, какъ одно изъ данныхъ для опредѣленія степени распространенія ростовскихъ финифтей.

Образы, исполненные старыми ростовскими мастерами, были писаны тѣмъ же способомъ, какой употребляется въ миньятюрной живописи, т. е. пунктиромъ, что, при необыкновенной отчетливости въ выдѣлкѣ едва замѣтныхъ деталей рисунка, придаетъ старой ростовской живописи очень оригинальный характеръ. Кромѣ образцовъ этой старой живописи, сохраняющихся въ музеѣ Общества любителей древней письменности, слѣдуетъ еще указать на образъ-медальонъ: «Спаситель у колодца», принадлежащій А. А. Титову, по словамъ котораго на этомъ образѣ «можно успокоить взоръ послѣ обозрѣнія современной топорной работы ростовскихъ мастеровъ».

Въ настоящее время означенный пріемъ исполненія совершенно

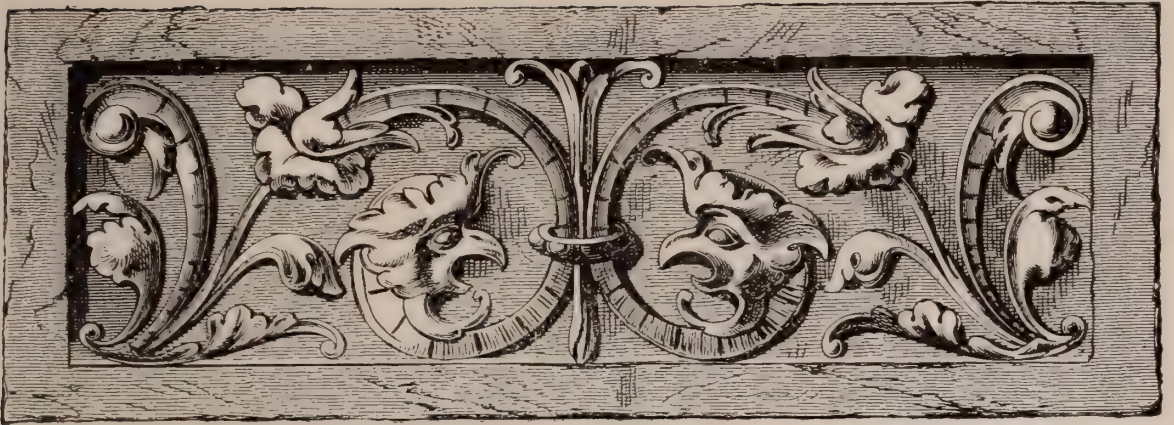
¹⁾ Н. П. Барсуковъ. Источники русской агиографіи. Спб. 1879.

оставленъ, что обусловливается, между прочимъ, тѣмъ, что нынѣшнія огнеупорныя краски мало пригодны для наложенія на финифть, а секретъ старыхъ красокъ утраченъ. Тѣмъ не менѣе, производство еще не замерло окончательно въ Ростовѣ, и оттуда ежегодно выпускается финифтяныхъ образовъ на 40.000 руб. Образа эти расходятся, попреимуществу, въ русскіе монастыри и идутъ даже на Аѳонъ. Но трудъ мастеровъ окупается теперь такъ плохо, что, конечно, нельзя ожидать отъ нихъ изящества и тонкости работы: мелкіе образки, величиною въ гривенникъ, продаются въ Ростовѣ по 20-ти коп., полувершковыя образа по 2 р. 50 к., вершковыя по 5 р. за сотню. Понятно, что, при такихъ условіяхъ, мастеру остается одно — писать какъ можно больше. И, дѣйствительно, ростовскіе финифтяники изготовляютъ каждый не менѣе 500 мелкихъ образовъ въ день; но и это даетъ чистаго дневнаго заработка не болѣе полтинника.

Не смотря на такія крайне неблагопріятныя условія, въ Ростовѣ все-таки есть мастера, посвящающіе свой досугъ исполненію большихъ работъ на финифти. Такъ, напримѣръ, на послѣдней ростовской выставкѣ, въ 1880 г., свободный художникъ Н. А. Сальниковъ выставилъ изображеніе Рождества Христова, въ 2½ вершка, образъ Александра Невскаго, въ 1½ в., портреты Императора Николая I и Императора Александра II, въ 2½ вершка и портретъ академика Васильева, въ 5 вершковъ. Не меньшей величины художественно исполненные образа выставила фирма Шапошникова, существующая съ 1813 года. Однако, трудность сбыта подобныхъ произведеній убиваетъ энергію мастеровъ.

Такова, въ общихъ чертахъ, судьба русской живописи на финифти. Глядѣть ли на это погибающее дѣло съ точки зрѣнія безотрадной, или надѣяться на возрожденіе столь полезной отрасли изящныхъ искусствъ? Во всякомъ случаѣ, въ интересахъ русской художественной археологіи и современнаго искусства, желательно, чтобы прошедшее и настоящее положеніе у насъ финифтяной живописи было изучено обстоятельно, и результаты этого изученія были опубликованы. Съ одной стороны, это можетъ до нѣкоторой степени способствовать увеличенію спроса на финифтяныя издѣлья, а съ другой, помочь самимъ производителямъ болѣе сознательно относиться къ дѣлу, когда станетъ имъ хотя отчасти извѣстна его исторія.





Возобновленіе масляныхъ картинъ.

Статья П. Я. Анеева.



озобновленіе (реставрировка) старой живописи составляетъ весьма важную отрасль художественной техники, какъ по цѣли, съ какою предпринимается эта работа, состоящей въ томъ, чтобы предохранить отъ разрушенія и сберечь для потомства то или другое замѣчательное произведеніе искусства, такъ и по трудности исполненія, требующаго отъ исполнителя терпѣнія, осторожности и находчивости—качествъ, свойственныхъ не всякому, — и, кромѣ того, основательныхъ знаній по исторіи и technikѣ живописи, а также по химіи матеріаловъ, съ которыми реставратору приходится имѣть дѣло при работѣ. Сверхъ того, нравственною обязанностію реставратора должна быть добросовѣстность, чтобы оправдать довѣріе, которое ему дѣлаютъ; иначе, можно опасаться даже подмѣна картины поддѣлкою, который иногда практикуется такъ искусно, что даже опытные знатоки попадаютъ въ обманъ.

Любопытенъ случай, рассказанный въ № 498 газеты: «Nátionál

Zeitung» за 1863 годъ. Знакомый Петербургу, по работамъ въ Эрмитажѣ, профессоръ Ваагенъ, директоръ берлинской картинной галереи, въ извѣстномъ своемъ сочиненіи объ англійскихъ художественныхъ коллекціяхъ (Treasures of art in England), описалъ, между прочимъ, картинную галерею графа Нормантона, въ Sommerleѣ, и при этомъ распространился въ величайшихъ похвалахъ объ оригиналахъ Клода Лоррена, Грѣза и Джошуа Рейнольдса, принадлежащихъ этой галереѣ. Но потомъ оказалось, что всѣ эти оригиналы писаны находившимся еще въ живыхъ художникомъ Джошуа Поуэлемъ по заказу лорда Нормантона, который и не думалъ выдавать ихъ за подлинники великихъ мастеровъ, а хотѣлъ только, время отъ времени, подшучивать надъ диктаторствовавшимъ знатокомъ.

Къ счастью, у насъ еще не слышно о подобныхъ артистическихъ поддѣлкахъ, но за то безпрестанно повторяются случаи порчи картинъ, не столько подправками, которыя еще можно замѣтить и потомъ уничтожить, сколько безсмысленнымъ стравливаніемъ или соскабливаніемъ верхнихъ слоевъ краски. Прибѣгая къ этому рискованному приему, руководствуются, повидимому, болѣе страстью къ открытіямъ, нежели основательными соображеніями.

Наша церковная живопись преимущественно подвергается подобнымъ испытаніямъ. Но, въ старину, на иконы и вообще на церковную живопись, смотрѣли, какъ на святыню, и, безъ сомнѣнія, позволяли касаться ея только въ крайнихъ случаяхъ, только при значительныхъ поврежденіяхъ.

Предположивъ снимать верхніе слои красокъ, надо заранѣе ожидать встрѣтить подъ ними живопись, настолько, можетъ быть, поврежденную, что исправленіе ея будетъ почти равняться написанію вновь. Хорошо еще, если эта живопись представитъ что-нибудь замѣчательное, напр. изящный рисунокъ, хотя бы и не полный, или любопытныя, въ археологическомъ отношеніи, изображенія одеждъ, зданій и т. под. Все это можно снять и передать для сохраненія въ музей.

Но на колоритъ остается обыкновенно одинъ намѣкъ, потому что, снимая краску за краской, трудно а иногда даже и совсѣмъ невозможно, остановиться на послѣднемъ слоѣ, въ особенности если онъ слишкомъ тонокъ, напримѣръ писанъ на клею, или на яйцѣ, какъ это дѣлалось въ старину. Большею частью счищаютъ почти до грунта, оставляя только «прорисъ», рисунокъ, и весьма неопредѣленные слѣды первоначальной прокладки красокъ

Такъ, на нашихъ глазахъ, при возобновленіи живописи въ московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ, стѣна, по соскобленіи съ нея позднѣйшихъ красокъ, осталась почти бѣлою, сохранивъ только старинную прорись и легкую прокладку, въ родѣ эскиза сепіей, причемъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, эта прорись представлялась сѣтью перепутанныхъ очертаній разнаго времени и даже, въ иныхъ мѣстахъ, несходныхъ по содержанію, такъ что разобратъ въ нихъ и возстановить древнѣйшій рисунокъ не было никакой возможности.

Отчего же происходятъ подобныя явленія, къ сожалѣнію, довольно часто повторяющіяся? Конечно, если не говорить о недобросовѣстности, то прежде всего отъ незнанія и отъ затруднительности пріобрѣсть необходимыя свѣдѣнія въ реставраторскомъ дѣлѣ.

За границей существуютъ основательныя руководства какъ для наблюденія за сохраненіемъ масляныхъ картинъ, такъ и для ихъ возобновленія; у насъ же, при недостаточномъ распространеніи техническихъ знаній вообще и художественнаго образованія въ особенности, почти нѣтъ ничего подобнаго, а обыкновенно передаются, изъ рода въ родъ, между специалистами, кое-какія преданія, тщательно скрываемыя отъ постороннихъ: но насколько эти преданія основаны на научныхъ данныхъ, на то, можно смѣло сказать, ни одинъ изъ нашихъ художниковъ-реставраторовъ не дастъ удовлетворительнаго отвѣта. Слѣдовательно, является настоятельно необходимымъ разъяснить прежде всего, что искусство реставратора основано не на секретахъ, а на извѣстной ловкости въ приѣмахъ, пріобрѣтаемой упражненіемъ и потому доступной всякому, болѣе же всего на знаніи химическихъ и другихъ свойствъ матеріаловъ, употребляемыхъ въ масляной живописи.

Постараемся сдѣлать опытъ объясненія этихъ свойствъ на основаніи научныхъ данныхъ, начиная съ необходимыхъ для масляной живописи маселъ, лаковъ и красокъ.

А) *Масла*. Въ химіи масла причисляются къ жирамъ, такъ какъ составъ жирныхъ веществъ, животного и растительнаго происхожденія, совершенно одинаковъ. Въ естественномъ состояніи, масла составляютъ смѣсь твердыхъ веществъ: стеарина и пальметина, и жидкаго олеина ¹⁾. Такъ какъ въ составѣ жировъ пріобладаетъ

¹⁾ Или кислотъ стеариновой, пальметиновой и олеиновой и одного сладкаго вещества—глицерина.

водородъ, то они растворяются только въ такихъ жидкостяхъ, въ которыхъ онъ изобилуетъ, а кислородъ содержится только въ маломъ количествѣ, каковы винный спиртъ, эфиръ, углеводороды и пр.

Черезъ поглощеніе кислорода изъ воздуха, нѣкоторыя жирныя масла становятся твердыми, превращаясь въ смолистое вещество (высыхающія масла); другія портятся, но не отвердѣваютъ (невысыхающія масла).

Сырыя, неочищенные масла всегда содержатъ слизистыя, камедистыя и бѣлковинныя вещества, замедляющія ихъ высыханіе. При очисткѣ, или рафинировкѣ масла сѣрною кислотой, эти вещества обугливаются и удаляются промываніемъ и отстаиваніемъ, а варкою масла съ свинцовымъ глѣтомъ получается олифа, т. е. масло, совершенно очищенное отъ слизистыхъ веществъ и скоро высыхающее.

Къ растительнымъ, высыхающимъ, масламъ принадлежатъ: льняное, маковое, орѣховое, подсолнечное, коноплянное, употребляемыя въ живописи, а также клещевинное, тыквенное, изъ сѣмянъ грецкихъ орѣховъ и проч. Невысыхающія масла суть: оливковое, деревянное, миндальное, пальмовое, сурѣпное, кокосовое и др.

Масла употребляются въ живописи или въ сыромъ видѣ, иногда отстоенныя, свѣтлыя, или, какъ выше сказано, въ видѣ олифы, т. е. вареныя съ свинцовымъ глѣтомъ и химически измѣненныя.

Въ старину, при вареніи олифы, наши живописцы употребляли: «масло льняное, янтара, на масло смотря, сурику четверть, бѣлилъ вполы, стекла битаго четверть, и всё смѣшавъ, варили въ вольномъ жару сутки трои и больше». Были и другіе рецепты (см. рукопись XVII в. въ Румянц. музеѣ, № 433). Живописцы XVII в., Богданъ Салтановъ и Симонъ Ушаковъ, въ 1660 годахъ, дѣлали олифу изъ 3 фунт. льнянаго масла и 1½ фунта мастики (Ровинскій, Исторія русскихъ школъ иконописанія; Забѣлинъ, Дом. бытъ русск. царей). Такимъ образомъ, содержа въ своемъ составѣ смолистыя вещества, олифа замѣняла лакъ и донинѣ замѣняетъ его у нашихъ иконописцевъ. Но, кромѣ смолъ, въ масла подмѣшивали прежде и воскъ; напримѣръ, по словамъ Мериме, у фламандцевъ былъ въ употребленіи составъ изъ слезистой смолы (*mastic en larmes*) и воску, растворенныхъ въ сушащемъ маслѣ, вѣроятно, въ т. н. *Trockenöl*, состоящемъ изъ пережженныхъ бѣлилъ, умбры и талька, вареныхъ въ льняномъ маслѣ. Въ употребляемые нынѣ для сушки сиккативы тоже входятъ смолы и даже лаки.

Siccatif Courtray содержитъ льняное масло, перекись марганца (Braunstein), глётъ и сурикъ, распущенные въ скипидарѣ. Siccatif de Haarlem тоже состоитъ изъ высыхающаго масла, съ прибавкою смолы, обыкновенно копала, и части копайскаго бальзама.

Предоставляя себѣ впослѣдствіи, при объясненіи причинъ потемнѣнія картинъ, еще коснуться маслъ, употребляемыхъ въ живописи, перейдемъ въ лакамъ.

В) *Лаки* получаютъ раствореніемъ смолъ и смоло-камедей въ вареномъ и химически измѣненномъ жирномъ маслѣ—масляные лаки (олифа, копаловый и янтарный лаки), или въ летучихъ жидкостяхъ—скипидарные лаки (мастичный, дамарровый и пр.), получаемые раствореніемъ мастики, гумми-дамарра, сандарака и проч. въ эфирномъ терпентинномъ маслѣ. Французскій лакъ для ретуши (Söhnee frères, Paris) состоитъ изъ виннаго спирта, мастики, сандарака, терпентина и копайскаго бальзама. Лакъ для ретушей Лукануса изъ бѣленаго масла (huile clarifiée)—съ примѣсью дамарроваго лака. Копаловый лакъ употребляютъ иногда и какъ сиккативъ, добавляя его скипидаромъ, съ примѣсью сыраго или варенаго масла.

Такъ какъ основаніемъ для лаковъ служатъ смолы, то рассмотримъ свойства ихъ, насколько это необходимо для нашего предмета.

Смолы размягчаются или плавятся при нагрѣваніи; онѣ растворяются въ спиртѣ, эфирѣ и сѣрнистомъ углеродѣ.

Камеди растворимы въ водѣ, но нерастворимы въ спиртѣ. Камедь, содержащая въ себѣ примѣсь смолистыхъ и другихъ веществъ, называется смоло-камедью.

Изъ смолъ, употребительнѣйшія для лаковъ суть: копаль, янтарь, мастика и др.

Копаль — растительная смола. Лучшимъ для нея растворителемъ служитъ хлороформъ, продуктъ перегонки виннаго спирта съ хлорной известью, а за тѣмъ абсолютный, т. е. совершенно безводный, алкоголь (Лесгафтъ, Химич. Технологія). Чтобы копаль въ алкоголь растворялся легче, его предварительно обливаютъ эфиромъ, въ которомъ копаль сначала разбухаетъ; потомъ уже его растворяютъ спиртомъ. Въ бензинѣ, летучей жидкости, получаемой при перегонкѣ каменноугольнаго дегтя, въ скипидарѣ, петролейномъ эфирѣ, принадлежащихъ къ лучшимъ растворителямъ смолъ, копаль растворяется очень трудно. По фармакогнозіи Ю. Траппа, т. I, стр. 116, розмариное и каяпутное масла растворяютъ его довольно легко, равно какъ и крѣпкая сѣрная кислота (ку-

поросное масло), азотная кислота (крѣпкая водка) и ѣдкія щелочи— ѣдкое кали и ѣдкій натръ, или ѣдкій поташъ и ѣдкая сода. Такъ какъ, при фабрикаціи копаловаго лака, примѣшиваютъ къ нему горячее вареное льняное масло, то надо замѣтить (Др. Боллей, Теорія освѣтительныхъ матеріаловъ), что высушенное льняное масло представляетъ твердую массу, не растворяющуюся ни въ водѣ, ни въ спиртѣ, и только разбухающую въ эфирѣ, отчего, безъ сомнѣнія, и зависитъ замѣчаемая живописцами трудность снимать копаловый лакъ.

Янтарь, ископаемая смола первобытныхъ хвойныхъ лѣсовъ, почти нерастворима въ спиртѣ, эфирѣ, эфирныхъ и жирныхъ маслахъ. Сѣрная и азотная кислоты янтарь разлагаютъ. При дѣйствіи на него ѣдкихъ щелочей, получается растворъ, который удобно смѣшивается съ водою и спиртомъ.

Мастика, также древесная смола, имѣетъ въ продажѣ часто примѣсь сандарака. Въ спиртѣ и скипидарѣ она растворяется, оставляя небольшой осадокъ, въ эфирныхъ же маслахъ растворяется совершенно. Ю. Траппъ (Фармак. стр. 138) говоритъ, что мастика въ холодномъ 90-градусномъ спиртѣ растворяется приблизительно на 90%, въ горячемъ же спиртѣ вполнѣ.

Сандаракъ, также древесная смола, въ горячемъ спиртѣ и скипидарѣ растворяется только отчасти, а въ горячемъ алкогольѣ— вполнѣ.

Гумми-дамарръ, остъ-индская растительная смола, растворяется въ горячемъ спиртѣ и скипидарѣ.

Аниме относится къ копаламъ и вполнѣ растворима въ спиртѣ.

Элеми (гумми) большею частью употребляется, какъ примѣсь къ другимъ лакамъ, отнимая у нихъ способность дѣлаться хрупкими и растрескиваться.

Терпентинъ—бальзамъ, вытекающій изъ стволовъ разныхъ хвойныхъ деревьевъ и состоящій изъ раствора смолы (гарпіуса, канифоли) въ эфирномъ маслѣ, скипидарѣ.

Канифоль растворима въ спиртѣ, эфирѣ, эфирныхъ и жирныхъ маслахъ. Горная нефть растворяетъ канифоль не вполнѣ.

Скипидаръ встрѣчается въ промышленности большею частью съ примѣсью муравьиной кислоты, и рѣдко въ чистомъ видѣ ($C_{20}H_{16}$).

С) Вообще, основываясь на вышеобъясненныхъ свойствахъ смолъ, слѣдуетъ указать, какъ на *растворителей лаковъ* (Лесгафтъ, Курсъ химической технологіи, стр. 336), на терпентинное масло (скипи-

даръ), петроль и петролейный эфиръ, дегтярныя масла, древесный спиртъ (продуктъ сухой перегонки дерева, или метиловый спиртъ), винный спиртъ (этиловый спиртъ) и сѣрный эфиръ (продуктъ, получаемый при дѣйстви сѣрной кислоты на винный спиртъ, безцвѣтная, очень летучая жидкость характернаго запаха). Отъ соединенія алкоголей съ кислотами образуются: уксусный эфиръ, селитряный, соляной, жантовый, масляный эфиръ, или, въ продажѣ, «ромовая эссенція». Чистый эфиръ не содержитъ въ себѣ ни сѣрной кислоты, ни сѣры; не смотря на то, его почти постоянно называютъ сѣрнымъ эфиромъ. Этиловымъ или метиловымъ онъ называется по спирту, изъ котораго получается. Смѣсь одной части эфира съ двумя частями виннаго спирта составляетъ гофманскія капли. При употребленіи этиловаго эфира, онъ растворяется въ десяти частяхъ воды и смѣшивается со спиртомъ. Эфиръ растворяетъ какъ жирныя вещества, такъ и ихъ кислоты, эфирныя масла, камфорида, бензинъ, хлороформъ, крезотъ, цинкъ, ртуть, желѣзо, золото, нѣкоторыя органическія кислоты; но алкоиды и смолы растворяются въ немъ только отчасти. Ацетонъ (Spirit. ruгоасeticus), продуктъ сухой перегонки уксусныхъ солей и пр., находится въ сыромъ древесномъ спиртѣ—летучая, безцвѣтная жидкость эфирнаго запаха, растворяющаяся въ водѣ, спиртѣ и эфирѣ.

Сѣрнистый углеродъ имѣетъ химическій знакъ: CS_2 . Это—безцвѣтная, водянистая, очень летучая жидкость, съ непріятнымъ сильнымъ запахомъ и одуряющимъ дѣйствиемъ, какъ эфиръ и хлороформъ. Съ водой онъ не соединяется, но соединяется съ алкоголемъ и эфиромъ и растворяетъ смолы, масла, каучукъ, гуттаперчу, камфару, сѣру, фосфоръ и іодъ. Онъ очень горючъ, и его пары, въ смѣшеніи съ воздухомъ, могутъ произвести опасный взрывъ. Онъ получается пропусканіемъ паровъ сѣры чрезъ раскаленный уголь. Хорошимъ средствомъ противъ вреднаго дѣйствія паровъ сѣрнистаго углерода на легкія служитъ растворъ углекислаго желѣза въ углекислой водѣ (Ильенковъ, Курсъ химич. технологіи. т. I).

Алкоголь, эфиръ, сѣрнистый углеродъ, хлороформъ и бензолъ растворяютъ механически, т. е. растворенныя ими вещества выдѣляются, послѣ удаленія растворителя, безъ всякаго измѣненія. Растворимость увеличивается съ температурой; такъ, въ горячей водѣ, тѣла растворяются больше, нежели въ холодной.

Летучія (эфирныя) масла: померанцевое, лавендуловое, розовое, гвоздичное, лимонное, розмариновое, камфара, нефть, терпентинъ, бензолъ (бензинъ) и др., имѣютъ всѣ жгучій вкусъ и, на

ощущъ, какъ-бы сухи. Добываются они перегонкой или выжимкою изъ частей растений. Всѣ летучія масла поглощаютъ кислородъ изъ воздуха и обращаются въ смолы. Они не растворимы, или почти не растворимы въ водѣ, но растворяются въ спиртѣ и эфирѣ, и сами растворяютъ жиры и смолы. Они быстро испаряются, не оставляя послѣ себя жирнаго пятна на бумагѣ; въ теплотѣ испареніе ихъ происходитъ еще быстрѣе.

Вотъ, по возможности, подробный обзоръ необходимыхъ, при послѣдующихъ объясненіяхъ, указаній науки на нѣкоторыя свойства и, въ особенности, на растворителей маслъ, смолъ и лаковъ. Но такъ какъ между растворителями есть вещества вредныя, н. п: эфиръ, хлороформъ, сѣрнистый углеродъ, то, само собою разумѣется, надо обращаться съ ними очень осторожно и употреблять ихъ только въ крайнихъ случаяхъ, подъ руководствомъ людей опытныхъ.

Д) *Краски*. Римскій писатель Плиній, жившій въ I в. по Р. Хр., говоритъ, что древнѣйшіе, знаменитые греческіе живописцы, Апеллесъ и др., писали только четырьмя красками. Въ старину краски были почти исключительно земляныя, или растительныя. Иконописцы греческіе, равно какъ и наши новгородскіе и московскіе, употребляли вохру, киноварь, лавру (лазоревую), баканъ, черную и бѣлую. Строгановскіе иконописцы стали употреблять краски, привозныя изъ Европы.

Въ наше время, при чрезвычайномъ развитіи химіи, составъ красокъ до безконечности разнообразенъ, измѣняясь и совершенствуясь по мѣрѣ новыхъ открытій, такъ что подробное разсмотрѣніе этого предмета не можетъ входить въ настоящее изслѣдованіе, а должно составить задачу особаго спеціальнаго обзора. Намъ необходимо только замѣтить, что краски получаются изъ металловъ (окиси) и земель—минеральныя краски, а также изъ растений (экстракты)—растительныя краски. Сквозныя краски, получаемыя вываркою растительныхъ веществъ съ квасцами, называются вообще лаками. Цвѣтъ красокъ измѣняется отъ дѣйствія на нихъ щелочей и кислотъ. Щелочи: поташъ, сода, или углекислое кали и углекислый натръ, ѣдкое кали, ѣдкій натръ, а также ѣдкій амміакъ (нашатырный спиртъ), превращаютъ растительныя красныя и синія краски въ фіолетовыя, а зеленые и всѣ цвѣта, образованные металлическими солями и вяжущими веществами, въ желтый цвѣтъ. Минеральныя кислоты: селитряная (азотная кислота или крѣпкая водка), угольная кислота (углекислота), образуемая при горѣніи, при дыханіи человѣка и животныхъ, при гніеніи растительныхъ и

животныхъ веществъ, сѣрная (купоросное масло), фосфорная, соляная и др. кислоты, даже разбавленныя водою, измѣняютъ синій и темнофіолетовый цвѣта въ красный; отъ ихъ дѣйствія желтый и желто-зеленый совсѣмъ пропадаютъ, а темные колера этихъ же цвѣтовъ блѣднѣютъ.

Органическія или растительныя кислоты, муравьиная, лимонная, молочная, уксусная, винно-каменная (винный камень—кремортартаръ), шавелевая или кисличная и др., дѣйствуютъ на краски слабѣ минеральныхъ; впрочемъ уксусъ и соки лимонный, смородинный, шавельный и др., содержащіе много кислоты, дѣйствуютъ на краски изъ дубильныхъ и желѣзныхъ веществъ, измѣняя ихъ въ красно-оранжевыя, хотя и не имѣютъ столь сильнаго вліянія на индиго, марену и др. краски.

Вообще, излишне будетъ замѣтить, что кислоты и щелочи измѣняютъ цвѣта противоположнымъ образомъ, и что на этомъ основано, въ красильномъ дѣлѣ, употребленіе слабыхъ, разбавленныхъ водою кислотъ для уничтоженія пятенъ, произведенныхъ щелочами, и обратно.

Замѣчательно различное дѣйствіе щелочей и кислотъ на однородныя, по цвѣту, краски. Синій ультрамаринъ, менѣе постоянный, нежели кобальтовая синь (шмальта), или синее индиго, не измѣняется ни отъ щелочей, ни отъ мыла, разрушающихъ берлинскую лазурь; но кислоты, индифферентныя къ берлинской лазури, дѣйствуютъ на него измѣняющимъ образомъ. Даже слабыя кислотные растворы (квасцы) вліяютъ на цвѣтъ ультрамарина, а, при обливаніи соляною кислотою, онъ скоро и совершенно обезцвѣчивается (Ильенковъ, Курсъ химич. технол, стр. 439).

Примѣси, содержащіяся въ атмосферномъ воздухѣ, въ особенностяхъ въ жилыхъ помѣщеніяхъ (испаренія, углекислота, сѣрнистый водородъ), также дѣйствуютъ на нѣкоторыя краски измѣняющимъ образомъ; напримѣръ, подъ вліяніемъ воздуха, свинцовыя бѣлила темнѣютъ вслѣдствіе образованія чернаго сѣрнистаго свинца; въ цинковыхъ же бѣлилахъ этого не замѣтно, потому что сѣрнистый цинкъ — бѣлаго цвѣта. Точно также кадмій (сѣрнистый кадмій), въ соединеніи съ свинцовыми бѣлилами, чернѣетъ, потому что и здѣсь образуется сѣрнистый свинецъ. Неаполитанская желчь, отъ прикосновенія желѣза, чернѣетъ, ибо окисляется свинецъ, составляющій основаніе этой краски (пересженный свинецъ и антимоній). Бѣлая окись висмута (blanc de bismuth) тоже измѣняется отъ свѣта и испареній, содержащихъ въ себѣ сѣрнистый водо-

родъ. Желтая хромовая (j. de chrome)—темнѣетъ. Jaune d'antimoine зеленѣетъ, въ особенности отъ прикосновенія желѣза. Изъ красныхъ, подвержены вліянію воздуха: сурикъ (minium, красная окись свинца) чернѣетъ, также какъ и киноварь, если въ нее подмѣшанъ сурикъ. По той же причинѣ чернѣютъ индиго и въ особенности смолистыя краски—асфальтъ или битюмъ. Кельнская земля и кассельская земля (terre de Cassel) тоже, повидимому, сродная битюму, даетъ съ бѣлилами тяжелый и непріятный тонъ. Можно также, не безъ основанія, сказать, что потемнѣнію красокъ, а иногда и растрескиванію ихъ, можетъ способствовать грунтовка полотна, въ особенности красная, для которой употребляютъ красную глину, такъ наз. болюсъ (bolus armena), т. е. смѣсь окиси желѣза съ глиною.

Сказаннаго о матеріалахъ, употребляемыхъ въ масляной живописи, кажется, достаточно для объясненія пріемовъ реставрировки масляныхъ картинъ. Поэтому перейдемъ къ разсмотрѣнію этихъ пріемовъ.

Главною и почти единственною цѣлью добросовѣстнаго реставратора должно быть возстановленіе ввѣренной ему поврежденной картины въ первоначальномъ ея видѣ,—такою, какова она была до поврежденій. Если эти поврежденія незначительны и притомъ были предъ тѣмъ исправлены искусною рукою, то лучше ограничиться только осторожнымъ освѣженіемъ картины и, въ крайнемъ случаѣ, снятіемъ съ нея стараго лака и покрытіемъ ея новымъ. Но если поврежденія столь значительны, что могутъ повести къ еще бѣльшей порчѣ картины, или, если поврежденія были уже исправляемы неопытною рукою, то необходима тщательная работа, которой также должно почти всегда предшествовать снятіе лака.

Лакъ снимаютъ или механическимъ, сухимъ путемъ (пульверизація), или химическимъ, мокрымъ путемъ, размягчая и растворяя лакъ (диссолювація).

При первомъ способѣ, употребляютъ порошокъ какой-нибудь твердой смолы, обыкновенно канифоли, получаемой при перегонкѣ терпентина, или сырой сосновой смолы, съ водою, или пемзю, также въ мелкомъ порошокѣ.

Щепотку порошка кладутъ на край картины, предварительно подложивъ подъ нее что-нибудь твердое, чтобы не вытянуть полотна, и трутъ пальцемъ, пока лакъ не обратится въ пыль; потомъ переходятъ далѣе, причемъ образовавшаяся пыль служить,

въ свою очередь, матерьяломъ для снятія остатльнаго лака. Слишкомъ сильно надавливать пальцемъ не нужно, чтобы не повредить полотна; точно такъ же, работая въ свѣтлыхъ мѣстахъ картины, надо остерегаться, чтобы не коснуться тонкихъ слоевъ краски и протираокъ сквозными тонами, такъ назыв. лисировокъ, или, правильнѣе, гласировокъ (*glacis*).

Мѣсто, гдѣ снять лакъ, становится матовымъ; чувствительность пальцевъ и отсутствіе пыли при треніи покажутъ, когда операція должна быть окончена. Но надо замѣтить, что эта работа весьма утомительна, требуетъ много времени, терпѣнія и вниманія и употребляется только для небольшихъ картинъ, мелко выписанныхъ. Для большихъ же картинъ предпочитается другой способъ, основанный на раствореніи лаковъ химическимъ путемъ.

Такъ какъ составъ лака, покрывающаго картину, наглядно опредѣлить можно только приблизительно, и кромѣ того иногда нѣсколько слоевъ лака лежатъ одинъ на другомъ, то при этомъ второмъ способѣ необходимо вначалѣ дѣлать пробу однимъ изъ вышепоказанныхъ растворителей, болѣе общимъ для смолъ, а слѣдовательно и для лаковъ, начиная съ слабѣйшаго.

Обыкновенно для этого употребляютъ скипидаръ (*Ol. terebint. rectific.* или *Gall.*), или винный, а также древесный спиртъ, притомъ отдѣльно, или въ смѣси, такъ наз. *eau à nettoyer*, *Putzwasser*, состоящей изъ 2 частей виннаго спирта и 1 ч. скипидара, или 2 ч. виннаго спирта и 3 ч. скипидара. Для смягченія этого состава, прибавляютъ иногда $\frac{1}{20}$ ч. маковаго масла или, какъ совѣтуетъ Эргардтъ (*Bouviere, Handbuch der Malerei*), копейскаго бальзама.

Избравъ на картинѣ незначительное мѣсто, гдѣ-нибудь на углу, обыкновенно на фонѣ, проводятъ по немъ ватой, намоченною въ растворяющей жидкости, и оставляютъ работу на нѣсколько времени; потомъ смываютъ мягкой тряпкой или—лучше—ватой, намоченной въ отстоянномъ льняномъ маслѣ, и снова повторяютъ операцію, наблюдая, растворяется ли лакъ, что покажетъ остающаяся на тряпкѣ или ватѣ липкость, съ смолистымъ запахомъ, замѣчаемая также при прикосновеніи пальцемъ. Но надо тотчасъ остановиться, какъ только на ватѣ окажется хотя малѣйшій слѣдъ распустившейся краски. Если лакъ крѣпокъ и не поддается ни спирту, ни скипидару, взятымъ отдѣльно, или въ показанной выше смѣси съ увеличеніемъ въ ней того или другаго вещества, то можно прибавлять къ нимъ и другія изъ перечисленныхъ выше веществъ, напримѣръ эфиръ, или эфирныя масла. Въ одной изъ

нашихъ газетъ указано было на смѣсь изъ полунціи лучшаго французскаго скипидара (*Ol. terebinth. Gall.*) полуторы унціи камфарнаго масла (*Ol. camphorae*), одного скрупула лучшаго лавендуловаго масла (*Ol. lavenduli*) и 10 капель лимоннаго масла (*Ol. citri*). Смѣсь эту должно взбалтывать въ стеклянкѣ, пока жидкость не сдѣлается бѣлою, потомъ, вынувъ пробку, приложить къ отверстію стеклянки шарикъ изъ ваты и, когда онъ напитается жидкостію, тереть имъ по картинѣ. Вычистивъ, примѣрно, около 10 кв. дюймовъ, надо переменить шарикъ, стеклянку же не оставлять открытою—иначе жидкость будетъ улетучиваться. Такъ какъ это средство не противорѣчитъ указаніямъ науки на свойства входящихъ въ составъ его матеріаловъ, то и можетъ быть испытано съ вѣроятностію въ успѣхѣ. Съ тою же цѣлью, Бибра совѣтуетъ употреблять нитробензолъ (желтоватую жидкость, получаемую при дѣйствиіи азотной кислоты на бензолъ (въ продажѣ, мирбановое масло). Промывъ картину водою съ медицинскимъ мыломъ (прованс. масломъ и бѣлій натръ) и вытеревъ ее насухо, проходятъ полотняною тряпкою, напитанною нитробензоломъ. Очистка будетъ окончена, когда поверхность сдѣлается матовою, и свѣжій кусокъ полотна, слегка намоченный нитробензоломъ, останется совершенно чистымъ при протираніи имъ картины. Когда картина высохла, на нее наносятъ самое небольшое количество лучшаго прованскаго масла; потомъ, чрезъ нѣсколько дней, давъ краскамъ впитать масло, покрываютъ картину лакомъ. Необходимо впрочемъ замѣтить, что нитробензолъ, хотя и составляетъ одно изъ самыхъ дѣйствительныхъ средствъ для растворенія лаковъ, даже очень крѣпкихъ, однако, при малѣйшей неосторожности, онъ можетъ быстро растворить и краски, въ особенности смолистыя, каковы асфальтъ, кассельская, кельнская и пр. Для снятія трудно-растворимаго копаловаго лака, Эргардтъ совѣтуетъ употреблять абсолютный, т. е. безводный, спиртъ, въ равной части съ копайскимъ бальзамомъ, намазывать жидкость, до совершеннаго размягченія лака, и потомъ смывать льнянымъ или другимъ высыхающимъ масломъ; но, для достиженія удовлетворительныхъ результатовъ при этомъ приѣмѣ, иногда бываетъ нужно употребить нѣсколько дней.

Олифу Эргардтъ совѣтуетъ покрывать свѣжимъ, горячимъ маковымъ масломъ, въ теплой комнатѣ или лѣтомъ, и повторять это нѣсколько разъ, но только иногда, не ранѣе 14 дней; все обращается въ клейкую массу, которую снимаютъ ножомъ или

смываютъ спиртомъ и потомъ вытираютъ также, какъ было сказано выше, свѣжимъ масломъ.

Относительно способа снимать олифу, замѣнявшую, какъ извѣстно, у нашихъ иконописцевъ, и донынѣ замѣняющую лаки, мы находимъ въ древней рукописи, поступившей отъ М. П. Погодина въ Императорскую Публичную Библіотеку, слѣдующія любопытныя указанія: «Взять у кожевниковъ золы ѣдучія, выпарить въ трехъ водахъ, да воду выкинуть, да новыя золы приложить въ ту же воду, гораздо парить до трижды, да выложить въ сосудъ мѣдный. А какъ выстынетъ зола, и по крылышкамъ помазывать образы, сперва немного, и, какъ отопрѣетъ олифа, и то снимать ножемъ; а того берегися, чтобъ олифа левкасъ не испортила».

Щелочъ употребляютъ и въ наше время живописцы для снятия масляныхъ корокъ, но лишь въ видѣ нашатырнаго спирта (*Kaustische Salmiakgeist*), въ пропорціи 1 части на 2 част. 90-градусн. спирта, и этимъ промазываютъ корки, которые, по размягченіи, снимаютъ ножемъ.

Иногда берутъ одну часть соляной кислоты (*Salzsäure*) или ѣдкихъ щелочей (*Alcalien*) и 7 частей алкоголя.

Хотя эти средства и дѣйствительны, однако, будучи очень сильны, они могутъ быть и вредны, если коснутся красокъ, которые отъ нихъ не только растворяются, но иногда, какъ выше было сказано, даже измѣняются въ цвѣтъ.

Кромѣ лака и олифы, картины бываютъ иногда покрыты яичнымъ бѣлкомъ, часто весьма застарѣлымъ, и даже въ нѣсколько слоевъ. Недавно наведенный бѣлокъ смывается холодной или горячей водой, тогда какъ старый надо прежде покрыть новымъ, свѣжимъ бѣлкомъ, послѣ чего, черезъ сутки, его можно смыть горячей водой, причемъ, вмѣстѣ съ новымъ, сойдетъ и старый бѣлокъ. Приэтомъ необходимо замѣтить, что вода — хотя повидимому и невинное средство, однако, если на картинѣ есть трещины, даже едва замѣтныя, въ особенности проникающія въ грунтъ, то можетъ сдѣлать вредъ, когда пройдетъ подъ краски и грунтъ и тѣмъ будетъ содѣйствовать ихъ отслоенію, а затѣмъ и отпаденію. Поэтому иногда бываетъ лучше протирать картину отстоеннымъ масломъ и употреблять воду только въ томъ случаѣ, когда на картинѣ не замѣтно ни малѣйшихъ трещинъ.

По снятіи лака, можно приступить къ дальнѣйшей чисткѣ картины. Эти два пріема обыкновенно смѣшиваютъ подъ общимъ словомъ: «освѣженіе картины». Но освѣжать картину можно и не

снимая лака, въ особенности если онъ не потемнѣлъ и не растрескался. Для этого нужно только смыть водою, иногда съ мыломъ или масломъ, грязь, копоть и пристающія къ лаку постороннія вещества. Напротивъ, очистка картины предполагаетъ возстановленіе ея въ первоначальномъ видѣ, т. е. снятіе приписокъ и заправокъ и, если можно, оживленіе измѣнившихся, потемнѣвшихъ или потускнѣвшихъ красокъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ, и исправленіе механическихъ поврежденій. Слѣдовательно, очистка картины составляетъ главную и самую трудную задачу реставратора.

Краски, отъ дѣйствія свѣта и воздуха, выцвѣтають и болѣею частію темнѣють. Возвратить имъ прежнюю силу возможно только въ рѣдкихъ случаяхъ. Точно также нельзя помочь, если краски почему-либо измѣнились химически. Притомъ же нельзя ожидать отъ одного какого-нибудь вещества оживленія всей картины, т. е. всѣхъ ея красокъ, уже потому, что каждая краска имѣетъ свои химическія особенности; отъ смѣшенія же красокъ другъ съ другомъ могутъ происходить новыя химическія соединенія, и дѣйствовать, въ этомъ отношеніи, одинаково на всѣ краски однимъ и тѣмъ же веществомъ невозможно.

Между тѣмъ, профессоръ дрезденской академіи изящныхъ искусствъ А. Эргардтъ, въ своей замѣчательной книгѣ: «Bouviere, Handbuch der Malerei für Künstler (1882 г., 6 изданіе. Брауншвейгъ)», приводитъ любопытное мнѣніе ученаго Макса Петенкофера, взятое изъ его сочиненія: «Über Oelfarbe und Konservierung der Gemädegallerien durch das Regenerationsverfahren», въ которомъ авторъ утверждаетъ, что потемнѣніе картинъ, особенно старыхъ, не столько химическаго, какъ думаютъ, характера, сколько оптическаго, и что оно происходитъ «отъ разрушенія удерживающей (kontinuierlichen) молекулярной связи малѣйшихъ частицъ какъ въ лакѣ, такъ и въ сохнувшихъ вмѣстѣ съ нимъ, связующихъ краски, средствахъ— въ маслахъ и употребляемыхъ при томъ смолахъ». Точно такъ, совершенно прозрачное стекло, будучи обращено въ порошокъ, теряетъ прозрачность и кажется бѣлымъ. Затѣмъ Петенкоферъ приходитъ къ слѣдующему выводу:

«Насыщенный парами алкоголя воздухъ (alcoholhaltige Luft) будетъ въ извѣстномъ количествѣ сгущаться (wird kondensiert) смолами—мастикой, дамарромъ, которыя, въ равной степени, будутъ отъ него размягчаться и разбухать. Чрезъ это малѣйшія частицы опять приблизятся другъ къ другу, воздухъ изъ промежутковъ (Zwischenräumen) вытѣснится, и молекулярная связь частицъ возстановится

вполнѣ, такъ что оптическое препятствіе прекратится, и краски будутъ опять такъ же видны, какъ первоначально».

Чтобы направить на картину содержащій алкоголь воздухъ, берутъ легкій ящикъ, изъ картона или изъ дерева, величиною отъ одного до двухъ вершковъ въ сторонѣ; покрываютъ его внутри столярнымъ клеемъ, а на днѣ приклеваютъ круглый кусочекъ сукна, фланели и т. п. Когда клей высохъ, намачиваютъ этотъ кусочекъ матеріи 80⁰/₀-мъ спиртомъ, но такъ, чтобы съ матеріи не капало, и кладутъ ящикъ, дномъ вверхъ, на то мѣсто картины, гдѣ хотятъ сдѣлать пробу, протеревъ предварительно это мѣсто отъ пыли и грязи. Чрезъ нѣсколько минутъ, приподнимаютъ ящикъ и смотрятъ, сдѣлалось ли бывшее подъ нимъ тусклое мѣсто картины свѣтлымъ; тогда идутъ далѣе, а если нѣтъ, то повторяютъ пробу на томъ же мѣстѣ. Очищенное мѣсто должно быть свѣтлѣе прочаго; когда же вся картина станетъ одинаково свѣтла, операція должна быть кончена. Для того, чтобы дѣйствовать разомъ на всю картину, или въ случаѣ большой картины, требуется и ящикъ большей величины, смотря по размѣру картины, до 9 сантиметр. въ вышину, съ отъемной крышкой, на которую кладутъ картину и плотно покрываютъ ящикомъ, а потомъ наблюдаютъ, какъ сказано выше.

Приэтомъ алкоголизированный (alcoholhaltige) воздухъ дѣйствуетъ только на смолу, но на массу пересохшаго масла и на краски не имѣетъ вліянія. Если алкоголь не оказываетъ должнаго дѣйствія на картину, которая все-таки остается тусклою, то полезно испытать дѣйствіе копайскаго бальзама, которымъ слегка промазываютъ картину, и снова дѣйствуютъ алкоголизированнымъ воздухомъ. Копайскимъ бальзамомъ, говоритъ Эргардтъ, можно мазать и сзади полотна; но надо только смотрѣть, чтобы онъ не слишкомъ размягчилъ масло и не повредилъ красокъ.

По Траппу и Флюкигеру, копай-бальзамъ состоитъ изъ смолы (до 55⁰/₀) и эфирнаго масла, сходнаго съ терпентиннымъ, и которое на воздухѣ также густѣетъ, превращаясь въ смолу; онъ медленно сохнетъ и входилъ прежде въ составъ ретушей, такъ наз. Malbutter (1 часть по вѣсу чистаго воску и отъ 3 до 5 ч. бальзама), которыя теперь уже совсѣмъ оставлены.

Эргардтъ утверждаетъ, что это—лучшее изъ всѣхъ разлагающихъ и очищающихъ средствъ, и что оно, какъ предупреждающее потемнѣніе и растрескиваніе красокъ, необходимо реставратору. При письмѣ, его примѣшиваютъ немного къ краскамъ, въ составѣ 14 част. копай-бальзама, раствореннаго въ 5 част. очищеннаго

скипидара, и і части бѣлаго воску. Эргардтъ говоритъ, что даже сквозныя краски становятся приэтомъ пріятнѣе, и вообще всѣ краски получаютъ какую-то нѣжную эмаль (einen gewissen milden Schmelz).

Насколько эти похвалы, расточаемыя имъ копай-бальзаму, справедливы, можно убѣдиться только опытомъ, и притомъ долговременнымъ, но нельзя не замѣтить, что рекомендуемая Эргардтомъ, для примѣси къ краскамъ, смѣсь копай-бальзама съ воскомъ и скипидаромъ очень сходна съ «глутеномъ», на которомъ исполнена стѣнная живопись въ храмѣ Христа Спасителя и въ Историческомъ музеѣ въ Москвѣ. Глутенъ также состоитъ изъ воску, скипидара и смолы (gummi-elemi).

Въ какой мѣрѣ и этотъ составъ оправдываетъ возлагаемыя на него надежды—покажетъ также время; смотря же на входящія въ тотъ и другой составы смолистыя вещества съ теоретической точки, можно съ достовѣрностію сказать, что и тотъ, и другой, должны содѣйствовать потемнѣнію красокъ, хотя и не въ одинаковой степени.

Ознакомившись со взглядомъ Эргардта и Петенкофера на причину потемнѣнія картинъ, нельзя не признать этотъ взглядъ нѣсколько одностороннимъ, такъ какъ онъ примѣнимъ съ успѣхомъ только въ томъ случаѣ, когда содержащійся въ лакѣ алкоголь отчего-либо, всего же болѣе отъ соприкосновенія съ горячимъ, испарился, и выступили бѣлыя частицы смолы, которая въ немъ была растворена. Такъ, на лакированномъ подносѣ, или столѣ, подъ горячимъ стаканомъ дѣлается бѣлый кругъ, а отъ горячей воды—бѣлое пятно. Чтобы уничтожить подобныя пятна, бываетъ достаточно, не прибѣгая къ способу Петенкофера, протереть ихъ просто водкой, или слабымъ спиртомъ, который растворитъ смолу и возвратитъ лаку его блескъ. Что же касается до потемнѣнія картинъ, то часто и свѣжая картина темнѣетъ подъ лакомъ, нимало не растрескавшимся и наложеннымъ еще очень недавно.

Скорѣе всего картины темнѣютъ или желтѣютъ въ томъ случаѣ, когда, при письмѣ, ихъ слишкомъ много промазываютъ масломъ, или когда ихъ рано покрываютъ лакомъ, не давъ хорошо высохнуть краскамъ, или, наконецъ, когда держатъ свѣжія картины слишкомъ долго вдали отъ свѣта. Картина, на четырехугольномъ подрамникѣ, вставленная въ такую же раму, съ оваломъ внутри, всегда желтѣетъ на углахъ, закрытыхъ оваломъ и лишенныхъ свѣта. Это явленіе происходитъ отъ того, что частицы масла, не находя, при высыханіи, возможности испариться отъ встрѣчаемаго ими на пути

препятствія въ слоѣ лака, или отъ недостатка свѣта, скучиваются на поверхности и закрываютъ краски желтоватою смолистою пленкою.

То же самое происходитъ, когда картина, какъ говорятъ, «заолифилась», т. е. когда ея верхній слой масла, поглощая изъ воздуха кислородъ, превращается въ твердую прозрачную корку и преграждаетъ для лежащихъ ниже частицъ масла путь улетучиваться, вслѣдствіе чего онѣ скопляются подъ этою коркой, болѣе и болѣе затемняя краски. Чтобы очистить подобную, потемнѣвшую, или пожелтѣвшую картину, необходимо снять лакъ, потомъ промыть ее теплой водой съ поташнымъ мыломъ и дать ей высохнуть, оставивъ, какъ можно долѣе, на свѣту и даже на солнцѣ. Иногда одинъ этотъ пріемъ приноситъ пользу; если же онъ не помогаетъ, то можно (конечно, съ осторожностью, особенно если картина механически повреждена, или на ней замѣтны хотя бы малѣйшія трещины) испробовать способъ очистки «отпариваніемъ». Для этого, намочивъ фланель, или чистую, свернутую въ нѣсколько рядовъ, тряпку горячею водою, или горячимъ льнянымъ масломъ, надо подержать ее нѣсколько времени на очищаемомъ мѣстѣ, для того, чтобы засохшій слой масла разбухъ, послѣ чего легко бываетъ его снять, протеревъ скипидаромъ или вышеупомянутой смѣсью для чистки картинъ, «eau a nettoyer» или «Putzwasser», произведя во всякомъ случаѣ предварительную пробу такого размягченія на небольшомъ пространствѣ. Если, вмѣсто воды, хотятъ дѣйствовать болѣе сильнымъ средствомъ, напр. спиртомъ, или эфиромъ, то слѣдуетъ покрывать намоченную тряпку стекломъ, или чѣмъ-нибудь плотнымъ, для того, чтобы эти вещества менѣе скоро улетучивались.

Способъ отпариванія горячей водою, горячимъ масломъ, или спиртомъ, примѣнимъ также, если картина залита какою-нибудь жидкостью, потомъ засохшею, или если пристали къ ней постороннія вещества--даже и въ томъ случаѣ, когда трудно, или совсѣмъ невозможно, опредѣлить ихъ составъ. Размягчивъ подобное постороннее вещество, какъ сказано выше, можно иногда бываетъ снять его даже тупымъ столовымъ ножомъ, или шпателемъ.

Потемнѣніе масляныхъ картинъ зависитъ, между прочимъ, также отъ того, что свѣтлые тоны, полученные помощью свинцовыхъ бѣлилъ, измѣняются вслѣдствіе образованія, отъ дѣйствія воздуха, чернаго сѣрнистаго свинца. Покрывая ихъ воднымъ растворомъ (2%) перекиси водорода (Кольбе, Учебникъ неорганич. химіи), окисляющей сѣрнистый свинецъ (черный) въ сѣрноокислый

(бѣлый), можно, при осторожности приѣмовъ, возстановить ихъ первоначальный тонъ, безъ вреда картинѣ, потому что, хотя бѣлила на картинѣ рѣдко бываютъ несмѣшанными съ другими красками, однако это средство, дѣйствуя исключительно на частицы окисливагося свинца, не измѣнитъ другихъ красокъ, съ нимъ смѣшанныхъ.

Перекись водорода—бѣзцвѣтная, прозрачная, густая жидкость съ характернымъ запахомъ. Химическій знакъ ея— H_2O_2 , т. е. она содержитъ два атома водорода и два атома кислорода. Для полученія перекиси водорода, къ слабому водному раствору сѣрной кислоты прибавляютъ, почти до насыщенія, перекись барія: получаются нерастворимый въ водѣ сѣрноокислый баритъ и растворъ перекиси водорода въ водѣ, которые удобно раздѣляются сливаніемъ на холодѣ.

Бувье (по руководству Эргардта, о которомъ сказано выше), допуская для чистки картинъ только воду, мыло, льняное, маковое и орѣховое масла, а также терпентинъ, спиртъ, отдѣльно, или въ смѣси (Putzwasser), какъ средства, имѣющія за собою научное основаніе, говоритъ, что живописцы употребляютъ также черное мыло и примѣшиваютъ къ спирту поташъ; но онъ предостерегаетъ отъ употребленія ѣдкихъ щелочей, такъ какъ, если не тотчасъ, то со временемъ, онѣ могутъ вредно подѣйствовать на растительныя краски, напр. краппъ (крапплакъ и др.), которыя получаютъ при этомъ лиловатый тонъ.

Объ употребленіи при реставрировкѣ картинъ черного мыла, а также зеленого, говорится и въ другихъ руководствахъ, но что заставляетъ употреблять эти марки мыла, предпочтительно передъ другими сортами—понять трудно.

Черное (мягкое) мыло готовится, сколько извѣстно, прибавкою къ обыкновенному зеленому мылу незначительного количества желѣзнаго купороса, въ смѣси съ настоемъ кампешеваго дѣрева, или чернильных орѣшковъ, а зеленое (тоже мягкое) мыло состоитъ изъ коноплянаго или льнянаго масла, рыбьяго жира, маковаго или рапсоваго масла, обмыливаемыхъ слабымъ щелокомъ кали (поташемъ), причемъ нѣкоторые сорта зеленого мыла часто подкрашиваются искусственно.

Мягкія (калійныя) мыла вообще болѣе употребительны при выдѣлкѣ шерстяныхъ тканей, между тѣмъ какъ для домашняго обихода предпочитается твердое (натровое) мыло.

Пайльо-де-Монтаберъ, въ своемъ «*Traité complet de la peinture*»,



У. А. Б. И. (1844)

он Русланъ и Людмила

Шинкелъ 2 -
1815 - 11.

Новая декорация для V дѣйствія
оперы: «Русланъ и Людмила»
акварель М. А. ШИНКОВА



Декорація і дійствія балета
«Пигмаліонъ»
акварель М. А. ШИШКОВА

Шинковъ
1883. VIII

t. VIII р. 652 и IX р. 712, совѣтуетъ покрывать картину яичнымъ желткомъ, предварительно всбивъ его съ водкой, и чрезъ нѣсколько времени смыть эту смѣсь теплой водой или водкой. Яичный желтокъ, говоритъ онъ, имѣетъ свойство растворять смолы (*les résines*). Не видя цѣли этого приѣма, если прибѣгать къ нему послѣ вышеобъясненныхъ операцій, нахожу не лишнимъ однако упомянуть о немъ, для желающихъ испытать его, вмѣсто промывки простою водкой. Однако долго оставлять яйцо на картинѣ нельзя, потому что оно можетъ загнить, и тогда образуется сѣрнистый водородъ, который, дѣйствуя на свинцовыя бѣлила и образуя черный сѣрнистый свинецъ, способствуетъ ихъ потемнѣнію (Кольбе, Учебн. неорг. химіи, стр. 90 и 155).

Далѣе Пайльо-де-Монтаберъ говоритъ, что для чистки картинъ совѣтуютъ употреблять протертый щавель, кислыя яблоки-ранетъ, лукъ, перецъ, поташъ, золу, наконецъ смѣсь жира съ глиной и бѣлилами, стертыми на орѣховомъ маслѣ. Этотъ послѣдній составъ надо, будто-бы, прикладывать теплымъ на оборотную сторону картины. Но щавель и кислыя яблоки содержатъ въ себѣ растительныя кислоты, о дѣйствиіи которыхъ, точно такъ же, какъ и щелочей (поташа и золы, какъ веществъ, содержащихъ въ себѣ щелокъ) на краски было уже достаточно сказано.

По справедливому замѣчанію Гупиля (*Traité de la restauration des tableaux*), изъ щелочныхъ солей (*sels alcalins*) могутъ быть допускаемы, при чисткѣ картинъ, только винный камень (*tartarus depuratus, sel de tartre*) или бора (*borax, natrum biborasicum*)—каждый, начиная со слабаго раствора, и потомъ усиливая его, причемъ бора, растворенная въ водѣ, хотя и дѣйствуетъ медленно, но составляетъ одну изъ наиболѣе безвредныхъ щелочныхъ (натровыхъ) солей. Винный камень, или кремортартаръ, есть кислая соль, состоящая изъ виннокислаго кали и свободной виннокаменной кислоты. Онъ растворяется въ 200 ч. холодной и 16 ч. горячей воды. Сокъ лука и чеснока, по увѣренію Эргардта (*Hanbuch der Malerei*), не только снимаетъ нечистоты, но, такъ какъ онъ самъ имѣетъ сильную клейкость, то и закрѣпляетъ даже отстающія частицы красокъ, а потому можетъ быть употребляемъ, особенно при неимѣніи другихъ средствъ. Что же касается до перца и состава изъ жира (неизвѣстно какого) съ глиною и бѣлилами, то указаніе на этотъ составъ основано на томъ, что глина, какъ извѣстно, употребляется для вывода жирныхъ пятенъ изъ дерева и бумаги; но смѣсь ея съ

жиромъ и бѣлилами, а также и перецъ, не могутъ быть ничѣмъ оправданы.

Наконецъ, указываютъ на известковую воду (*eau de chaux*), т.-е. растворъ порошка гашеной извести въ 600 ч. воды, на оподельдокъ, спиртовый растворъ мыла съ примѣсью камфаро-нашатырнаго спирта и какого-нибудь эфирнаго масла, и даже на хлористую ртуть, или сулему (*sublimé corrosif de mercure*), а также на перебродившую урину (*levain*).

Извѣстно, что въ Средніе Вѣка, для мытья и валянья тканей, брали предпочтительно испортившуюся мочу, которая имѣетъ способность отмывать жиръ и грязь; но мы, располагая всевозможными мылами, можемъ обойтись безъ этого средства, точно такъ же, какъ и безъ известковой воды, а въ особенности безъ сулемы (*merc. sublim. corros.* или *hydrarg. bichlorat. corros.*), весьма сильнаго яда и ѣдкаго средства, въ случаѣ отравленія которымъ можно только посовѣтовать принять побольше чистаго бѣлка, молока и пр.

Любопытны даваемые нашими старинными живописцами, совѣты, какъ чистить иконы (Записки Импер. Археол. Общества 1856 г. т. VIII, статья Ровинскаго, Исторія русскихъ школъ иконописанія, стр. 106, §§ 131 и 132).

«Возьми мыла чистаго и платъ чистый, и положи въ сырой кисель, и бей мутовкой до густыя пѣны, и постави. И какъ устоится, и подкваси дрожжами, и какъ бы не перекисло. И намылить тѣмъ же мыломъ чистымъ тонко, и накрой платомъ. И паки тѣмъ же мыломъ намылити по плату, и посматривай часто, чтобъ до левкасу не смыло, а гдѣ положить на образы и ты залѣпи воскомъ и отирай платомъ олифа».

Другой совѣтъ: «Сдѣлай щелокъ простой чистый, да платъ возми тонкій, и мочи въ щелокъ, и клади на образъ, и посыпи пескомъ, и поливай водою, и стави верхъ».

Или еще: «Составъ зеліе отъ нечистоты: масла деревяннаго, да купоросу турскаго, да камфары».

Въ настоящее время, говоритъ Ровинскій, съ попорченноі иконы прежде всего снимаютъ олифу тѣмъ, что намызываютъ ее спиртомъ виннымъ, нашатырнымъ и другими ѣдкими жидкостями, разведенными водою; размягченную олифу соскабливаютъ деревянною или костяною лопаточкой, или просто ножомъ, и стираютъ платкомъ.

Въ греческомъ подлинникѣ (Дидронъ, *Manuel d'iconographie*

chrétienne. Paris 1845 г.) совѣтуется снимать олифу крѣпкой водкой (eau forte filtrée et tiède).

Но, оставивъ иконы, возвратимся къ маслянымъ картинамъ.

Объясненными выше способами чистки картинъ работа рѣдко кончается; иногда бываетъ необходима заправка кистью, въ особенностяхъ при задѣлкѣ царапинъ, трещинъ на краскѣ, подклейкѣ прорванныхъ и пробитыхъ мѣстъ, укрѣпленіи отставшихъ красокъ и другихъ механическихъ поврежденійхъ.

Относительно такихъ поврежденій, мнѣ кажется невозможнымъ входить въ мелкія подробности приемовъ, которые будутъ мною объясняемы, такъ какъ здѣсь все зависитъ главнымъ образомъ отъ ловкости и сообразительности реставратора; вообще же необходимо обратить вниманіе на слѣдующее:

Если краски очень пересохли и дали трещины, то, прежде всего, необходимо размягчить ихъ. Для этого Эргардтъ совѣтуетъ употреблять то же средство, о которомъ было говорено выше, а именно копей-бальзамъ, и промазывать имъ картину спереди и сзади полотна. Притомъ, онъ снова увѣряетъ, что копей-бальзамъ не темнитъ, но освѣжаетъ и укрѣпляетъ связующую силу (Bindekraft) всей красочной массы, укрѣпляя слабыя и шаткія, малѣйшія ихъ частицы. Употребительный же способъ состоитъ въ промазываніи картины льнянымъ масломъ; еще лучше, напитавъ такимъ масломъ мягкую бумагу и нагрѣвъ ее передъ печкой, положить на исправляемое въ картинѣ мѣсто и придавить чѣмъ нибудь тяжелымъ, повторяя, въ случаѣ перваго не успѣха, эту операцію нѣсколько разъ; послѣ того неизлишнее бываетъ иногда прогладить по трещинамъ, конечно, сквозь сухую, мягкую бумагу, утюгомъ, нагрѣтымъ не очень сильно, чтобы не испортить живописи. Эргардтъ говоритъ также о черномъ мылѣ, которое, въ смѣси съ льнянымъ масломъ, оставляютъ на картинѣ; но въ то же время онъ и предостерегаетъ отъ употребленія этого ѣдко-щелочнаго вещества.

Для укрѣпленія пластинокъ, или чешуекъ отставшихъ красокъ, вливаютъ въ трещины горячій рыбій клей съ лицевой стороны картины, а иногда промазываютъ имъ же и исподъ полотна; потомъ покрываютъ мягкой непроклееной бумагой и проглаживаютъ утюгомъ. Когда работа высохнетъ подъ прессомъ, снимаютъ губкой клей, а гдѣ онъ густо наложенъ—ножемъ. Къ клею иногда прибавляютъ смолу, мастику, дамарръ, распущенные на огнѣ, и до $\frac{1}{20}$ части воску, все это равномерно смѣшивая. Для подклейки отпавшихъ частей, нѣмецкіе реставраторы употребляютъ такъ наз. Temperakitt,

какъ у позолотчиковъ, изъ клею, мѣлу и небольшого количества меду, для мягкости. Пайльо-де-Монтаберъ говоритъ, что для подклейки употребляютъ отваръ ржаной муки съ примѣсью чесноку (*une gousse d'ail*); но это средство уступаетъ предыдущему, хотя, по всей вѣроятности, чеснокъ, своею растительною слизью, придаетъ ему также мягкость и, сверхъ того, предохраняетъ отъ паразитовъ. Такъ, въ старину, чтобы предохранить иконныя доски отъ червотчины, пропитывали исподнюю ихъ часть льнянымъ масломъ, по слѣдующему наставленію: «Возьми три головки чеснока и горсть полынныхъ листьевъ, вари въ штофѣ воды, пока укипитъ третья доля, отваръ процѣди сквозь холстину. Въ этотъ отваръ прибавь штофъ крѣпкаго отвара изъ пергаменнаго клея, два штофа уксуса, и снова вари на огнѣ. Этой смѣсью вымазывай доску и наблюдай, чтобы клей легъ равномерно. Если гдѣ клей наплываетъ густо, то соскобли его ножемъ». Сверхъ того, чесночный сокъ игралъ, и теперь играетъ, у иконниковъ непремѣнную роль при переводѣ, т.-е. при сниманіи рисунка.

Но, не отвлекаясь болѣе отъ главнаго предмета изслѣдованія, приступимъ къ нему снова.

Пузыри, происшедшіе отъ вздувшейся краски, уничтожаются прокалываніемъ или прорѣзываніемъ съ лица картины и впусканіемъ въ нихъ раствора клея; потомъ возвышенность сглаживаютъ, сначала рукою, для удаленія изъ пузыря воздуха, и наконецъ, сквозь мягкую бумагу, теплымъ утюгомъ, который иногда оставляютъ на пузырьѣ до тѣхъ поръ, пока клей не просохнетъ. Чтобы размягчить краску, если она пересохла, промазываютъ пузырь, еще до прокалыванія, льнянымъ масломъ; можно промазывать и горячимъ, но уже тогда, когда пузырь предварительно проколотъ, съ задней стороны картины, чтобы не попало подъ него масло и не затруднило подклейку. Выпуклое, отъ надавливанія, полотно мочатъ сзади картины, по выпуклости, водою обыкновенной температуры, и даютъ ему медленно высохнуть въ тѣни, причемъ слегка расклиниваютъ подрамникъ. Иногда можно накладывать и гнеть, такъ какъ, при расклиниваніи, надо опасаться, что полотно можетъ лопнуть, въ особенности, если оно сухо или непрочное.

При непрочности полотна, картину можно подклеить другимъ полотномъ, для чего снимаютъ ее съ подрамника, натягиваютъ на подрамникъ тонкое, негрунтованное полотно, промазываютъ его обыкновеннымъ клеемъ, или, лучше, крахмаломъ на легкой клесвой водѣ, и, промазавъ также картину сзади, накладываютъ на нее

подрамникъ съ новымъ полотномъ, разглаживаютъ отъ середины къ краямъ, чтобы клей присталъ равномерно; потомъ, или обрѣзываютъ края по размѣру подрамника, или прикрѣпляютъ гвоздями, попрежнему.

Тоже самое можно дѣлать и частями; при накладкѣ заплаты въ томъ только мѣстѣ, гдѣ прорвано. Приэтомъ, такъ же, какъ и въ предыдущемъ случаѣ, Эргардтъ совѣтуетъ употреблять подклейку изъ густо-сваренаго льнянаго масла (*recht dick gekochtes Leinöhl*), истертыхъ бѣлилъ (*Bleiweis*) и мелко-истертаго сурика (*Mennige*). Впрочемъ, при заклеяхъ, особенно небольшихъ, употребляютъ съ пользою и одни бѣлила, ровно и негусто наложенныя, или упомянутую выше *Temperakitt*, изъ клея, мѣла и небольшого количества меду, для мягкости. Этимъ же составомъ Бувье совѣтуетъ замазывать выкрошившіяся части, заправлять ихъ потомъ краской «*a tempera*», клеевою, а по ней проходить слегка масляной краской, или французскимъ фирнисомъ (олифой). Краски совѣтуетъ онъ употреблять смоляныя, а именно такія, въ которыя входитъ смола, распущенная въ скипидарѣ, или просто терпентинный лакъ,—слѣдовательно, писать на лакѣ. Совѣтуютъ также замазывать отпавшія части цинковыми бѣлилами въ порошокъ, разведенными на крахмалѣ, а потомъ заправлять обыкновенной масляной краской, что гораздо лучше предыдущаго способа, такъ какъ здѣсь нѣтъ клею, способнаго загнить и коробить промазанную имъ часть картины.

Подклеенная, какъ выше объяснено, картина получается на двойномъ полотнѣ; но если слой грунта довольно плотный, и, въ особенности, если грунтъ масляный, то можно живопись совершенно перенести со стараго полотна на новое, а равно съ дерева на полотно, и даже на полотно со штукатурки.

Чтобы перенести живопись со стараго полотна на новое, надо снять картину съ подрамника, потомъ разравнять ее на гладкомъ столѣ, живописью вверхъ, прибить къ краямъ гвоздями, а затѣмъ ровно покрыть крахмаломъ, на который наложить листы бѣлой твердой бумаги, разгладивъ ихъ такъ, чтобы они ровно пристали къ картинѣ. Послѣ того надо дать ей высохнуть. Эргардтъ совѣтуетъ употреблять, вмѣсто крахмала, клейстеръ изъ ржаной или овсяной муки, небольшого количества русскаго лучшаго клея и венеціанскаго терпентина, а предварительно—для очистки отъ нечистотъ и сальныхъ пятенъ—потереть поверхность разрѣзанной луковицей, или чеснокомъ, о свойствахъ которыхъ уже было сказано выше. Если краски очень

пересохли, то полезно промазать ихъ, также до наклейки бумаги, масломъ съ терпентиномъ, или копаемъ, разумѣется, давъ промазанному послѣ того достаточно провянуть, чтобы лучше пристала бумага. Затѣмъ, выдернувъ гвозди, перевертываютъ картину полотномъ вверхъ и, прибивъ ее вновь гвоздями, мочатъ губку въ горячей водѣ и промачиваютъ ею все полотно, причемъ посматриваютъ съ краевъ, не начинается ли оно отставать отъ живописи. Тогда понемногу завертываютъ край полотна, и продолжаютъ это до тѣхъ поръ, пока оно не снимется совершенно. Можно также, смочивъ изнанку картины теплою водою, отпаривать полотно утюгомъ и выдергивать нитки. Протирать пемзой и рашпелемъ—опасно, потому что, при малѣйшей неловкости реставратора могутъ пострадать грунтъ и краски. Не отдѣляющіяся свободно нити Бувье совѣтуетъ размягчать осторожно соляной кислотой и потомъ выдергивать щипчиками.

Снявъ старое полотно, проходятъ осторожно слегка намоченной губкой сзади картины, пока не снимется съ поверхности весь старый клей, и затѣмъ покрываютъ ее новымъ клеемъ, употребляемымъ, какъ выше сказано, для подклейки, или «Temperakitt», изъ клею, мѣлу и самой малой примѣси меду. Можно употреблять для этого и одни цинковыя бѣлила на клею, или на маслѣ, смотря по тому, какая была грунтовка—клеевая, или масляная.

На клей накладывается новое полотно, которое должно быть нѣсколько больше картины, чтобы можно было прибить его гвоздями по краямъ, когда придется натягивать картину на подрамникъ. Поверхъ новаго полотна можно еще разъ слегка покрыть клеемъ, стараясь, чтобы онъ впитался поровнѣе и проникъ до живописи.

Наконецъ, когда все это высохнетъ, прикрѣпляютъ картину къ подрамнику и, отмочивъ теплою водою наклеенную на лицевой сторонѣ бумагу и снявъ ее, приступаютъ къ окончательной чисткѣ картины. Въ числѣ приѣмовъ, употребляемыхъ при такой чисткѣ, особую трудность представляетъ снятіе позднѣйшихъ ретушей или прописокъ, сдѣланныхъ съ цѣлью поправить первоначально написанное или задѣлать попорченное. Приэтомъ, кромѣ знакомства съ манерой письма старинныхъ мастеровъ ¹⁾, необхо-

¹⁾ Изъ русскихъ источниковъ, любопытныя по этому предмету указанія можно найти въ изслѣдованіяхъ Мериме, Краузе и Дрегера въ переводѣ Маркова: «О старинной техники въ живописи м. кр.» изд. Печаткина 1874 г., и въ его же «Руковод. къ живоп. м. кр.» Спб. 1881 г. стр. 85 и 86, гдѣ говорится о подмалевкѣ водяными красками по клеевому грунту для масляной живописи, употреблявшемся П. Веронезомъ, Джошуа Рейнольдсомъ и др.

димо приобрѣтаемое только опытомъ и присущее даровитымъ натурамъ артистическое чутье, т.-е. способность замѣчать малѣйшія особенности рисунка и красокъ и по нимъ отличать прописки, сдѣланныя въ то или другое время.

Еще болѣе трудная задача представляется художнику и еще болѣе болѣе запасъ свѣдѣній и навыка онъ долженъ имѣть, если его увлекаетъ современная страсть къ открытію первоначальныхъ оригиналовъ подъ нѣсколькими слоями позднѣйшихъ прописокъ. Прежде всего онъ долженъ имѣть несомнѣнные доказательства того, что нижній слой, до котораго предполагаетъ онъ снимать краску, есть дѣйствительно оригиналъ, стоящій выше всего, что впослѣдствіи по немъ прописано, такъ какъ есть примѣры, что извѣстные мастера писали на старыхъ полотнахъ, съ подмалевками и даже цѣлыми картинами, болѣе или менѣе поврежденными, своей или чужой кисти. Слѣдовательно, снимая верхній слой, не всегда можно встрѣтить подъ нимъ что-нибудь лучшее.

Позднѣйшія наслоенія красокъ встрѣчаются нерѣдко на нашихъ иконахъ, а въ стѣнной живописи они—явленіе обыкновенное. Достаточно прочесть соч. Забѣлина: «Домашній бытъ Русскихъ Царей въ XVI и XVII вв.», чтобы видѣть, какъ часто въ это время, почти изъ года въ годъ, подправляли царскіе иконописцы и служившіе у насъ иноземные художники живопись не только въ дворцовыхъ хоромахъ, но и въ кремлевскихъ соборахъ; да и въ наше время, въ Троицко-Сергіевой лаврѣ напр., стѣнная живопись, не только въ главномъ соборѣ, но и въ другихъ монастырскихъ церквяхъ, каждый годъ подправляется лаврскими иконописцами, а въ главномъ соборѣ весьма часто даже сплошь покрывается лакомъ, чрезъ что подготавливается для будущаго реставратора не легкая работа.

Намѣреваясь приступить снятію слоевъ позднѣйшихъ красокъ, не бесполезно будетъ сдѣлать пробу, гдѣ-нибудь на краю картины, а именно размягчить осторожно краску однимъ изъ вышеупомянутыхъ растворителей маслъ и смолъ, съ тѣми же приѣмами, какъ и при снятіи лаковъ, что было уже объяснено довольно подробно; но отъ находчивости реставратора зависитъ избрать приѣмъ, болѣе подходящій къ характеру его работы.

Буде совѣтуетъ снимать прописки отмачиваніемъ ихъ смѣсью скипидара со спиртомъ (*eau à nettoyer*), иногда съ прибавкою масла или копей-бальзама, причемъ позднѣйшіе (верхніе) слои, какъ болѣе свѣжіе, всегда будутъ растворяться скорѣе.

Этотъ способъ, будетъ ли онъ состоятъ въ протиркѣ, или въ промазываніи, или, наконецъ, въ отпариваніи краски растворяющимъ веществомъ, во всякомъ случаѣ безвреднѣе другаго, нерѣдко употребляемаго способа, состоящаго въ механическомъ скабливаніи слоевъ, однихъ за другими, причемъ сквозныя протирки или гласировки, сливающія рѣзкіе тоны и придающія имъ воздушность и нѣжность, совершенно уничтожаются, и картина, по большей части, является въ видѣ подмалевка, такъ что ее надо проходить вновь красками, т.-е. возвращаться опять къ тому же, отъ чего, съ такимъ трудомъ и издержками, пробовали избавиться. Примѣръ, достаточно убѣдительный, былъ уже приведенъ выше, когда было говорено о реставрировкѣ стѣнной живописи въ Благовѣщенскомъ московскомъ соборѣ.

Перейдемъ теперь къ снятію на полотно живописи съ дерева и со стѣнъ; но предварительно коснемся нѣкоторыхъ пріемовъ, употреблявшихся въ старину русскими живописцами.

Старинная живопись, какъ на доскахъ, такъ и на стѣнахъ, исполнялась по левкасу, т.-е. алебастровой, гипсовой, или мѣловой грунтовкѣ. Алебастровый левкасъ, самый прочный, употреблявшійся первоначально, замѣненъ впоследствии гипсовымъ (на Аѳонѣ) и мѣловымъ (у насъ).

Въ концѣ XVII в., при работахъ по московскимъ соборамъ, левкасъ дѣлали изъ старой извести, которую привозили изъ Ростова. Известь эту растворяли водой и процѣживали сквозь рѣшето, а въ творялахъ мѣшали греблями, причемъ воду изъ Москвы-рѣки перемѣняли въ извѣстные часы. Очищенную такимъ образомъ известь сбивали со льномъ, а изо льна, предварительно размягчивъ и высушивъ его, вили веревки, мелко рубили ихъ и смѣшивали въ творялахъ съ известью. Трещины на сводахъ заливали вареной смолой. Стѣну набивали гвоздями, и клали на нее левкасъ (штукатурку), протирая его ветошками, съ цѣлью сообщить ему гладкость. Затѣмъ писали противъ снятыхъ знаменщиками рисунковъ стараго письма, растворя краски на яйцѣ да на пшеничной вареной водѣ (квасѣ), въ киноваръ же и сурикъ клали масло, въ баканъ и ярь — нефть и скипидаръ, золотили на олифѣ, и все стѣнное письмо покрывали олифою же (М. Соловьева, Обновленіе кремлевскихъ святынь. Живоп. Обзорѣніе, 1882 г. № 46). Въ рукописи XVII в. Румянцовскаго музея, № 433, значится: «роспись краскамъ, кои на камеди растворяются: зелена желчь, баканъ нѣмецкій, ярь веницейская, мѣдянка брусками, баканъ веницейскій, сурьма—растворять на камеди

съ водою. А буде вышереченныя краски похочешъ на яйцѣ растворять, и ты, бѣлокъ вынувши вонъ, и въ желтокъ положи воды капли двѣ и мѣшай перстомъ, потомъ и краску вмѣстѣ съ ними стирай и пиши кистью, а ежели густо, воды прибавь, только яйца не оставляй, понеже сохнутъ».

Древній греческій способъ приготовленія красокъ на восковомъ растворѣ совершенно забытъ нашими иконописцами. Краска, приготовленная на этомъ растворѣ, называлась вапою. Она приготовлялась изъ клея, винно-камедной воды (растворъ виннаго камня, *tartarus depuratus, cremortartari*) и воска, съ примѣсью нужныхъ красокъ. Для работъ, куски этой краски, называвшіеся шарами, расплавлялись на огнѣ и смѣшивались съ винно-камедной водой (*sic*). Замѣчательна употреблявшаяся въ древнія времена «воско-мастика». Одна изъ древнѣйшихъ иконъ, исполненныхъ этимъ способомъ, находится въ московскомъ Успенскомъ соборѣ; это — изображение Влахернской Божіей Матери. У римлянъ такія работы назывались *secae* (воскъ).

Желающимъ подробнѣе ознакомиться съ нашимъ стариннымъ иконописаніемъ, можно указать на: 1) *Manuel d'iconographie chrétienne*, par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin «le guide de la peinture», par D. Paul Durand. Paris, 1845; 2) Изслѣдованія о русскомъ иконописаніи, Ив. Сахарова. Спб. 1850 г., изд. 2-е. Кромѣ того, см. сочиненія Буслаева, Ровинскаго и др., указанные въ этой статьѣ.

Все это не мѣшаетъ имѣть въ виду тѣмъ, кто занимается возобновленіемъ старинной русской живописи, въ особенности церковной.

Но, не вдаваясь болѣе въ эту специальность, опишемъ способъ перевода живописи съ дерева и со штукатурки на полотно ¹⁾.

Если на доскѣ грунтъ клеевой (левкасъ), то на живопись наклеиваютъ густымъ клеемъ полотно; потомъ стараются отмочить или отпарить одинъ уголъ картины, чтобы приподнять его, вмѣстѣ съ грунтомъ, причемъ можно пользоваться какимъ-нибудь тонкимъ и острымъ инструментомъ. Работа будетъ много легче, если подъ левкасомъ окажется поволока, т.-е. наклейка изъ серпянки или рѣдкой холстины, на которую наведенъ левкасъ, какъ это практиковалось у нашихъ иконописцевъ, начиная съ XVI в. На

¹⁾ Lanzi говоритъ, что перенесеніе живописи на полотно изобрѣтено Антоніемъ Контри (1732); впоследствии Стефанъ Бареcci, въ Миланѣ, нашелъ средство отдѣлять отъ стѣнъ фрески.

образахъ, относящихся къ болѣе раннему времени, какъ замѣчаетъ Ровинскій, поволоки не встрѣчается.

Когда поднята часть грунта, продолжаютъ работу уже гораздо свободнѣе, отмачивая и отдѣляя остальное, до тѣхъ поръ, пока не снимется съ доски вся живопись. Затѣмъ останется наклеить ее на полотно крѣпкимъ клеемъ (*maçoufle*), или показанной выше подклейкой, потомъ отмочить и снять съ лица полотно и отмыть клей.

Любопытно, сообщаемое Пайльо-де-Монтаберомъ, описаніе сдѣланнаго Гаккинсомъ (М. Hacquins), въ Парижѣ, возобновленія картины Рафаеля: «Мадонна ди-Фолиньо», причемъ, хотя и не всѣ приемы объяснены имъ съ достаточною точностію, однако, можно понять въ чемъ дѣло.

Повидимому, картина была на покоробленной и треснувшей доскѣ, потому что, по наклейкѣ газа на живопись съ цѣлью не повредить ее при послѣдующихъ операціяхъ, перевернули доску и сдѣлали на деревѣ нѣсколько небольшихъ вырѣзокъ, въ нѣкоторомъ разстояніи одну отъ другой, и продолжили ихъ отъ верхняго края опояски до того мѣста, гдѣ дерево представляло болѣе прямую поверхность (*petites tranchées, prolongées depuis l'extrémité supérieure du ceintre, jusqu'à l'endroit, ou le fond du bois présentait une surface plus droite*). Затѣмъ, вколотивъ въ эти вырѣзы деревянные клинушки, накрыли всю поверхность мокрымъ холстомъ, стараясь при этомъ поддерживать влажность. Отъ дѣйствія клинушковъ, бухнувшихъ отъ мокроты въ соприкосновеніи съ ослабленнымъ нарѣзами деревомъ, доска приняла свой первоначальный видъ, и когда края трещины сблизились, влили туда крѣпкаго клею, загнали поперекъ дубовыя шпонки (*barres de chêne, appliquées en travers*) и оставили доску высохнуть.

Чтобы еще болѣе обезпечить сохранность живописи, наклеили на нее еще газъ, а на него два листа мягкой бумаги, одинъ на другой. Когда все совершенно высохло, приступили къ спиливанію дерева, первоначально пилою, въ горизонтальномъ и вертикальномъ направленіяхъ, потомъ выпуклымъ скобелемъ (*rabot d'une forme convexe*), дѣйствуя имъ вкось, чтобы не глубоко захватывать дерево и не попасть на долевую линію. Доведя такимъ образомъ дерево до возможной тонкости, перешли къ обращенію остальнаго его слоя въ пыль посредствомъ особо приспособленнаго терпуга (*rabot plat, à fer dentelé*), доводя дерево постепенно до толщины листа писчей бумаги. Въ этомъ состояніи мочили дерево безпрестанно чистою водою,

что заставило его отдѣляться отъ грунта и дало возможность снимать его ножомъ.

Снятая такимъ образомъ съ дерева картина предстала въ полномъ разрушеніи. Она когда-то была реставрирована, и чтобы удержать части, непрочно державшіяся, употребляли масло и лаки; но эти вещества, проникнувъ въ трещины красокъ, разошлись по клеевому грунту и, не доставивъ желаемого результата, сдѣлали только болѣе трудною подлежащую поправку.

Съ необыкновеннымъ терпѣніемъ произведено было постепенное размягченіе загрубѣвшихъ отъ лака частей, которыя потомъ были удаляемы ножомъ; остальное также отмачивали и отдѣляли легкимъ треніемъ. Потомъ, бѣлилами, растертыми на маслѣ, замѣнили клеевой грунтъ и укрѣпили непрочныя мѣста. Послѣ трехъ мѣсяцевъ сушки картины, наклеили съ задней стороны газъ, а поверхъ него тонкое полотно.

Когда полотно, наложенное сзади картины, высохло, приступили къ отмачиванію водою бумаги и къ снятію газа съ лицевой стороны, а затѣмъ начали уничтожать неровности на живописи, происшедшія при вышеозначенныхъ операціяхъ, причемъ покрыли живопись клеемъ изъ разведенной муки, а потомъ, положа на намоченныя мѣста масляную бумагу, сгладили, проводя по ней горячимъ утюгомъ, неровности.

Оставалось прикрѣпить картину на подрамникъ, на которое предварительно было натянуто полотно, пропитанное снаружи смолистой смѣсью. Послѣ этого приступили къ заключительнымъ приѣмамъ реставрировки.

Обращаясь къ перенесенію на полотно живописи со стѣнъ, замѣтимъ, что на стѣнахъ писали двумя способами: «*al fresco*», по сырой штукатуркѣ, красками на известковой водѣ, и «*al secco*», по сухой штукатуркѣ, на маслѣ, или на клею, а въ старину у насъ на пшеничной вареной водѣ и пр., какъ уже было объяснено выше. При письмѣ фреско, краска, проникая въ сырой грунтъ, вмѣстѣ съ нимъ высыхала и составляла одну плотную массу; поэтому-то византійскія фрески и пережили нѣсколько столѣтій; напротивъ, живопись по сухому, «*al secco*», а «*tempera*», покрывая только поверхность тонкимъ слоемъ, не можетъ быть такъ прочна, потому что краски, отъ вліянія воздуха, нерѣдко отслаиваются и отпадаютъ, какъ это замѣчается, напр., на плафонѣ Исакиевскаго собора въ Петербургѣ; укрѣпить же на штукатуркѣ эти отпадающія частицы, къ сожалѣнію, не представляется никакой возможности.

О перенесеніи живописи со стѣнъ на полотно извѣстно, что эта операція производится подпиливаніемъ и снятіемъ со стѣны штукатурки частями, четырехугольной или какой-либо другой формы, смотря по тому, какъ удобнѣе распиливать, причемъ на лицевую сторону картины наклеиваютъ крѣпкимъ клеемъ полотно, обкладываютъ эту спиленную часть воскомъ и, чтобы стравить известку съ задней стороны, поливаютъ ее сначала слабымъ, въ видахъ предосторожности, а потомъ, если хотятъ дѣйствовать скорѣе, болѣе сильнымъ растворомъ какой-нибудь кислоты, напр., соляной; если же является опасность, что кислота дойдетъ до живописи, то надо скорѣе облить ее водою и такимъ образомъ ослабить ея дѣйствіе.

Вмѣсто обливанія извести кислотой, иногда достаточно накладывать на нее тряпку, намоченную въ кислотѣ, въ какой-либо изъ наиболѣе слабыхъ, или разбавленной водою, причемъ можно дѣйствовать съ бѣльшимъ удобствомъ и съ бѣльшей увѣренностью въ безопасности живописи.

Употребленіе кислоты основано на свойствѣ мѣла, мрамора и др. известняковъ растворяться отъ дѣйствія кислотъ, причемъ они, съ шипѣніемъ, выдѣляютъ изъ себя угольный газъ (углекислоту). Такъ же, какъ соляная, дѣйствуютъ и другія кислоты, напр. купоросное масло, крѣпкая водка и пр. Даже уксусъ освобождаетъ угольную кислоту.

Когда известка размягчена отъ дѣйствія кислоты, то можно легко снимать ее, по мѣрѣ растворенія, тупымъ ножомъ, до тонкаго слоя: но затѣмъ надо прекратить употребленіе кислотъ и уничтожить этотъ остающійся слой уже механически, соскабливая его осторожно мелкой теркой, или терпугомъ.

Доведя слои извести до толщины листа бумаги, остается только переложить живопись, по вышепоказанному способу, на полотно и, по укладкѣ реставрируемыхъ частей въ заранѣе опредѣленномъ порядкѣ, для составленія цѣлой картины, искусно заправить швы, образовавшіеся между частями при распиливаніи штукатурки.

На художественно-промышленной выставкѣ 1882 года въ Москвѣ, въ группѣ II, раздѣлѣ II, былъ выставленъ П. К. Соколовымъ, изъ С.-Петербурга, образецъ такого перевода живописи со штукатурки, и хотя при немъ, кажется, не было никакого объясненія, изъ какой картины онъ взятъ и какимъ способомъ исполненъ, тѣмъ не менѣе, нельзя было не признать, что этотъ весьма трудный и, насколько помнится, еще въ первый разъ показывае-

мый у насъ опытъ художественной техники исполненъ весьма удовлетворительно.

Оканчивая этимъ обзоръ приемовъ, употребляемыхъ при реставрировкѣ масляныхъ картинъ, еще съ бѣльшею увѣренностью повторяемъ высказанное въ началѣ настоящей статьи положеніе, что приемы эти зависятъ столько же отъ соблюденія вышеприведенныхъ правилъ, сколько, если еще и не больше, отъ личной находчивости и ловкости реставратора. Выборъ веществъ, для него необходимыхъ, долженъ быть строго основанъ на объясненныхъ нами свойствахъ матеріаловъ, употребляемыхъ въ масляной живописи; если же какое-либо вновь рекомендуемое средство не отвѣчаетъ этому условію, то оно или бесполезно, или, можетъ быть, даже положительно вредно.





1. «На Камѣ, близъ Елабуги», гравюра à l'eau-forte И. И. Шишкина. Издавая этотъ эстампъ, прибавляемъ еще одинъ номеръ къ длинному списку гравюръ, исполненныхъ мастерскою иглою нашего знаменитаго пейзажиста, и надѣмся заслужить чрезъ то благодарность почитателей его таланта и вообще любителей гравировальнаго искусства. Этотъ офортъ, независимо отъ присущихъ ему всегдашнихъ достоинствъ подобныхъ работъ г. Шишкина, интересенъ, по нашему мнѣнію, и въ томъ отношеніи, что изображаетъ уголокъ родины художника, а также потому, что по своему мотиву отличается отъ большинства гравированныхъ имъ ландшафтовъ: г. Шишкинъ чаще всего беретъ содержаніемъ для своихъ офортовъ лѣсныя трущобы, камни, болота, поляны въ рощахъ, причемъ придаетъ этимъ видамъ продолговатую форму; здѣсь же онъ представляетъ, въ высокой и узкой рамкѣ, крутые берега рѣки, лишь съ немногими стройными, но бѣдными листвою соснами, и холмистую даль, съ простирающеюся до нея частичкою водной поверхности. Необычный сюжетъ потребовалъ и особаго приѣма исполненія, который, какъ, вѣроятно, согласится съ нами всякій, значительно отличается отъ почти постоянной манеры г. Шишкина. Впрочемъ, должно замѣтить, что за подобный сюжетъ онъ берется уже не впервые, и въ его обширномъ oeuvre'ѣ можно найти нѣсколько листовъ, однородныхъ съ настоящимъ эстампомъ.

2. «Послы Ермака предъ Іоанномъ Грознымъ» — картина молодого живописца С. Р. Ростворовскаго, исполненная имъ въ 1884 г. при окончаніи курса въ нашей Академіи художествъ, по конкурсу на большую золотую медаль и доставившая ему эту высшую академическую награду. Считаемъ излишнимъ излагать содержаніе представленной г. Ростворовскимъ сцены, извѣстное каждому, кто хотя элементарно знакомъ съ русскою исторіей; замѣтимъ только, что художникъ, воспроизводя эту сцену по заданной отъ Академіи программѣ, счастливо справился со своею

задачей—прекрасно группировалъ фигуры, выказалъ основательное знаніе рисунка, серіозное изученіе отечественныхъ древностей и, въ значительной степени, умѣнье влагать въ изображаемыя лица требующуюся экспрессію и связывать отдѣльные выраженія общимъ драматизмомъ. Всѣ эти качества удостовѣряють, что отъ автора этого произведенія русское искусство можетъ ожидать многого, если онъ будетъ трудиться надъ дальнѣйшимъ развитіемъ своего таланта и въ особенности надъ покореніемъ себѣ колорита.

Станиславъ Романовичъ Ростворовскій, сынъ дворянина-помѣщика, род. 28 января 1858 г. на мызѣ Ковалевщинѣ, Мазовецкаго уѣзда, Ломжинской губерніи. По окончаніи полного курса наукъ въ Варшавскомъ реальномъ училищѣ, онъ поступилъ въ 1878 г. въ ученики Академіи художествъ, гдѣ занимался съ большимъ усердіемъ и успѣхомъ, въ награду за которые были присуждены ему въ разное время пять серебряныхъ медалей 2-го и 1-го достоинства. Затѣмъ, за исполненіе программы: «Ахиллесъ у тѣла Патрокла», онъ получилъ въ 1883 г. малую золотую медаль, и наконецъ выпущенъ изъ Академіи съ большою золотою медалью, пріобрѣтенною картиной, снимокъ съ которой приложенъ къ настоящей книжкѣ нашего журнала. Получивъ, вмѣстѣ съ этою наградою, право на поѣздку въ чужіе края въ качествѣ пенсіонера Академіи, онъ посѣтилъ нѣкоторые города Германіи и Италіи и въ настоящее время находится въ Римѣ.

3. Портретъ Р. Г. Судковскаго. Недавняя выставка въ залахъ Академіи художествъ произведеній Судковскаго даетъ намъ поводъ представить читателямъ «Вѣстника изящныхъ искусствъ» портретъ этого талантливаго пейзажиста, безвременно отнятаго смертью у русскаго искусства. Портретъ этотъ воспроизведенъ по фотографіи, снятой съ натуры въ годъ кончины Судковскаго и принадлежащей его вдовѣ. Желających знать несложныя обстоятельства жизни покойнаго отсылаемъ къ его некрологу, помѣщенному въ № 4 «Художественныхъ Новостей» за 1885 годъ.

4 и 5. Декорации для оперы «Русланъ и Людмила» и балета «Пигмалионъ», акварели М. А. Шишкова. Живопись, примѣненная къ сценическимъ представленіямъ, или театральная декоративная живопись, составляетъ важную отрасль искусства, существующую со временъ классической древности, но получившую особенное развитіе въ настоящемъ столѣтіи,—съ тѣхъ поръ, какъ драматическіе, оперные и балетные спектакли стали стремиться къ тому, чтобы производить на зрителя полную иллюзію дѣйствительности и всесторонне-цѣльное впечатлѣніе. Эта отрасль должна удовлетворять извѣстнымъ особымъ требованіямъ, а потому имѣетъ свои особые законы, свои техническіе приемы, и представляетъ благодарное поле, на которомъ художникъ можетъ выказать всю силу своего таланта. Въ чужихъ краяхъ, декоративная живопись уже довольно давно пользуется уваженіемъ, между тѣмъ какъ у насъ она была какъ-будто исключена изъ круга занятій людей съ серіознымъ художественнымъ образованіемъ и находилась въ рукахъ пріѣзжихъ иностранцевъ, которые, пользуясь трудомъ русскихъ помощниковъ, скорѣе ремесленниковъ, чѣмъ артистовъ, ревниво таили отъ нихъ свое искусство и не допускали ихъ до самостоятельныхъ работъ. Только въ послѣднее время дѣло приняло иной оборотъ: благодаря появленію двухъ даровитыхъ артистовъ, М. И. Бочарова и М. А. Шишкова, декоративное искусство на сценахъ Императорскихъ петербургскихъ, а за ними и другихъ театровъ, вступило въ новую фазу развитія, и его произведенія стали отличаться не только изяществомъ

и мастерствомъ (эти два качества были нечужды и работавшимъ у насъ чужезраннымъ декораторамъ), но и національностью. Заслуга основанія самостоятельной русской школы декорационныхъ живописцевъ принадлежитъ преимущественно М. А. Шишкову; по его иниціативѣ, въ 1878 г., открытъ при нашей Академіи художествъ особый классъ декоративной живописи, въ которомъ, подъ его руководствомъ, готовятся къ ней молодые люди, получающіе въ то же время основательную общую художественную подготовку въ другихъ классахъ Академіи. Результаты заботъ г. Шишкова объ этомъ классѣ уже выказались осязательнымъ образомъ, такъ какъ нѣсколько его учениковъ не только поступили къ нему въ помощники, какъ декоратору Императорской сцены, но и съ успѣхомъ исполняютъ для нея самостоятельныя работы. Такъ мы любовались недавно декорациями, написанными для новопоставленной фееріи: «Вотъ такъ пилюли», г. Ивановымъ, и для балета: «Приказъ короля», г. Овсянниковымъ. Что касается до самого г. Шишкова, то его талантъ и дѣятельность, полагаемъ, достаточно извѣстны петербургской публикѣ по тѣмъ произведеніямъ его кисти, которыми обставлялись въ послѣднія тридцать лѣтъ лучшіе драматическіе, оперные и балетные спектакли здѣшнихъ Императорскихъ театровъ. Поэтому считаемъ излишнимъ говорить здѣсь объ его дѣятельности, тѣмъ болѣе, что оцѣнка ея уже была представлена въ нашихъ «Художественныхъ Новостяхъ» за 1884 годъ, (столб. 503); по случаю происходившаго 15 октября того года юбилея почтеннаго артиста. Замѣтимъ только, что вслѣдъ за этимъ празднествомъ, Академія художествъ, съ полною справедливостью, выразила свое уваженіе и признательность къ заслугамъ г. Шишкова, повысивъ его изъ академиковъ въ званіе профессора декорационной живописи. Незнакомымъ съ произведеніями г. Шишкова могутъ дать нѣкоторое о нихъ понятіе прилагаемые снимки съ двухъ его рисунковъ, исполненныхъ акварелью, которою онъ владѣетъ не менѣе прекрасно, какъ и широкими пріемами гуашнаго декоративнаго письма. Одинъ изъ этихъ рисунковъ—проектъ декорации для 1-го акта балета «Пигмаліонъ», переносящій зрителя въ классическую Грецію, на остр. Кипръ; другой рисунокъ, представляющій сѣни въ хоромахъ древняго кіевскаго князя,—такой же проектъ для послѣдняго дѣйствія оперы «Русланъ и Людмила» въ новой, приготовленной, но еще не видѣнной публикою постановкѣ.



ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

Выпускъ 2

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



СТАРИКЪ-ЛИГИСТЪ.

гравюра И. Михайлова съ картини К. Ф. Гуна.



ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ ЛІОНАРДО ДА-ВИНЧИ.

Статья Эриха Франца.

ВВЕДЕНИЕ.



Тайная вечеря въ произведеніяхъ художниковъ флорентійской школы.

въ 1300 году, Джотто принялся за исполненіе ряда фресокъ въ капеллѣ de' Scrovegni, въ Падуѣ ¹⁾. Здѣсь, въ изображеніи прощальной трапезы Христа съ его учениками, помѣщенномъ въ срединѣ, между двумя картинами, на которыхъ представлены Предательство Іуды и Умовеніе ногъ, еще вполнѣ господствуетъ величавое спокойствіе древне-христіанской концепціи ²⁾. Христосъ, сидящій за столомъ, съ лѣвой стороны, между Іоанномъ и однимъ изъ болѣе пожилыхъ апостоловъ, и протягивающій, одновременно съ Іудой, руку свою къ блюду на переднемъ краѣ стола, виденъ зрителю въ полуоборотъ. По продольнымъ сторонамъ стола размѣщены апостолы, по пяти въ каждой группѣ; головы ихъ, за исключеніемъ головы Іуды Предателя, окружены сіяніемъ. Петръ, отличающійся,

¹⁾ Selvatico, Scritti d'arte. Firenze, 1859; Morelli, Notizia di opere di disegno. Bassano, 1800; Rosetti, Descrizione della pittura di Padova; Moschini, Guida per Padova; Moschini, Memoria della origine e delle vicende della pittura in Padova, 1826. Ср. изслѣдованіе Э. Франца: Giotto in Padua, въ Tübinger theol. Quartalschrift, 1879, тетрадь IV.

²⁾ Воспроизведеніе библейскихъ событій въ духѣ исторіи вступаетъ въ свои права со вре-

согласно древне-традиционному типу, энергической физиономіей, съ короткими сѣдыми волосами на головѣ и въ бородѣ, сидитъ по ту сторону стола, рядомъ съ приклонившимся къ Христу Іоанномъ, и смотритъ вопросительно на Учителя, въ чаяніи узнать, кого разумѣетъ онъ, говоря о предателѣ. Прочіе апостолы, попарно, обращаются одинъ къ другому. Изъ четырехъ апостоловъ, сидящихъ на первомъ планѣ, двое повернуты спиною къ зрителю, а двое другихъ вопрошаютъ другъ друга, причемъ ихъ головы видны въ полуоборотѣ. Цѣльность и полнота экспрессіи, сосредоточенной въ фигурѣ Христа, законченность дѣйствія, гармонія между внутренней жизнью и внѣшнею формой, обличаютъ здѣсь стараго мастера флорентійской школы. Но столь свойственная Джотто сила драматизма, въ поразительной степени проявляющаяся во многихъ другихъ его произведеніяхъ, смѣняется здѣсь тихой торжественностью трапезы — трапезы любви, въ послѣдній разъ передъ страданіями Спасителя соединившей его съ учениками, и хотя вся композиція картины, несомнѣнно, воспроизводитъ тотъ моментъ, когда только-что произнесены слова Христовы: «Одинъ изъ васъ предаетъ меня», а характеристика дѣйствія соотвѣтствуетъ тогдашнимъ средствамъ искусства, однако замѣтно, что стремленіе выразить торжественную минуту установленія великаго таинства евхаристіи помѣшало художнику вложить въ эту картину тотъ высокій драматизмъ и трагичность, которыми въ столь сильной степени отмѣчены прочія композиціи фресокъ Джотто въ капеллѣ de' Scrovegni, какъ напр. Воскрешеніе Лазаря, Pietà и др. Тѣмъ не менѣе, картина Джотто значительно превосходитъ «Тайную Вечерю», исполненную Дуччо для сцен-

мени собора въ Квини-Секстумѣ (692), но тѣмъ не менѣе символы еще удерживаются (Labbe, Conc. Coll. Max. t. VI, col. 117). Іоаннъ Дамаскинъ (Orat. III de imag.) упоминаетъ о 82-мъ канонѣ Квини-Секстскаго, или, иначе, Трульскаго собора. Ср. Didron, Iconogr. chrét. p. 339. О древнихъ изображеніяхъ, также со снимками, см. у Pitra (Spicilegium Solesmense, t. III). Статья Добберта: Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst, Leipzig 1872, указываетъ на богатую литературу и содержитъ въ себѣ снимки съ древне-русскихъ художественныхъ памятниковъ. Изъ произведеній византійскаго искусства, на Западѣ наиболѣе выдающееся значеніе имѣетъ хранящаяся въ церкви св. Петра въ Римѣ императорская далматика съ литургическимъ изображеніемъ Тайной Вечери. Ср. Schnaase, т. III, стр. 262; Didron, Annal. archeol., т. I, стр. 152; Abhandlungen der Münchener Akademie, Bd. III, Abtheil. 3, стр. 555; Bock, Die Reichskleinodien des Heilig. röm. Reiches., Wien 1864, стр. 92. Хорошее изображеніе, съ намекомъ на предательство, выраженнымъ помощью отдѣльно отъ другихъ помѣщенной фигуры Іуды, сидящаго за столомъ съ передней стороны и опускающаго одну руку въ блюдо, встрѣтилось намъ въ принадлежащемъ мюнхенской библіотекѣ Cod. cimel. 57, fol. 105. Ваагенъ даетъ описаніе одной рукописи Британскаго Музея въ Zeitschr. f. Archäol. u. Kunst im Quast u. Otte, Leipzig, 1856, I, 97.

скаго собора ³⁾, какъ въ отношеніи идеальности, такъ и по религиозному чувству. Въ послѣдней превосходны лишь отдѣльныя фигуры апостоловъ, напр. Петра и двухъ крайнихъ съ правой стороны; привлекательна также юношеская фигура, изображенная въ полупрофиль и въ удачномъ ракурсѣ въ концѣ передняго ряда. Немало вредятъ композиціи параллельныя линіи, пересѣкающія головы изображенныхъ фигуръ, равно какъ и слишкомъ массивныя нимбы апостоловъ, сидящихъ на первомъ планѣ, маскирующіе нѣкоторыя заднія фигуры.

Изъ сравненія этого произведенія одного изъ старѣйшихъ мастеровъ христіанскаго искусства съ извѣстнымъ изображеніемъ въ рефекторіи флорентійской церкви S-ta Croce, видно, какъ на то указывалъ еще Руморъ ⁴⁾, что авторъ картины въ S-ta Croce отнюдь не могъ быть Джотто, и что въ композиціи здѣсь рѣшительно отражается пріемъ, свойственный Таддео Гадди. «Тайная Вечеря» занимаетъ всю ширину боковой стѣны справа отъ входа; Христосъ и апостолы, сидящіе за длиннымъ столомъ, покрытымъ скатертью и уставленнымъ посудой, расположены такимъ образомъ, что съ передней стороны стола находится всего только одинъ Іуда. Спаситель сидитъ въ срединѣ; онъ благословляетъ десницей, а лѣвой рукой касается приклонившагося къ нему Іоанна. Оживленное движеніе апостоловъ ясно говоритъ о томъ, что слово Учителя: «Одинъ изъ васъ предастъ меня», только-что было услышано ими; ап. Петръ обѣими руками показываетъ на Іуду, другіе

³⁾ «Тайная Вечеря» Луччо ди-Буонинсеньи, заключительная икона въ ряду небольшихъ изображеній изъ жизни Христа, помѣщенныхъ на задней сторонѣ знаменитаго складня въ сьенскомъ соборѣ, съ возсѣдающей на тронѣ Мадонной. За столомъ, имѣющимъ квадратную форму и заполняющимъ собою все пространство, Христосъ занимаетъ среднее мѣсто; съ обѣихъ сторонъ сидятъ по три ученика, не считая Іоанна, склонившагося къ Спасителю. На переднемъ планѣ помѣщены остальные пять апостоловъ, на половину обращенные къ зрителю спиной, среднее же пространство оставлено свободнымъ. Лѣвую руку Христосъ возложилъ на столъ, между тѣмъ какъ его правая, въ которой онъ держитъ кусокъ, вытянута. Среди учениковъ замѣтно оживленное движеніе: одни смотрятъ на сидящаго спереди Іуду, другіе еще продолжаютъ ѣсть, или держать сосуды съ виномъ. Вслѣдствіе отсутствія нимбовъ надъ головами учениковъ, помѣщающихся на первомъ планѣ, столъ имѣетъ болѣе свободный видъ, чѣмъ на фрескѣ Джотто. Іуда ясно обозначенъ тѣмъ, что на него обращены взоры Спасителя и нѣкоторыхъ изъ учениковъ. Картинѣ не достаѣтъ чувства святости и возвышеннаго спокойствія, вообще отличающихъ Джотто; впечатлѣніе, произведенное на апостоловъ рѣчью Христа о предателѣ, также выражено здѣсь только отчасти. Въ цѣломъ, картина свидѣтельствуетъ о стремленіи художника къ естественности выраженія и къ энергіи жестикуляціи, что вполне соответствуетъ характеризующему стараго сьенскаго мастера старанію по возможности соблюсти традиціонныя формы. Ср. Milanesi, Doc. Sien. I, 166; Della Valle, Lettere sanesi II, 68; Crowe и Cavalcaselle, Ист. итал. живописи, II, 213 и слѣд.

⁴⁾ Florent. Forsch. II, 70.

апостолы смотрятъ на него съ выраженіемъ удивленія, смѣшаннаго съ ужасомъ, и только одинъ Іуда представленъ обмакивающимъ пищу въ блюдо ⁵⁾). Выразительная оживленность жестикуляціи и стремленіе къ разнообразію выраженій и къ мѣткой характеристикѣ душевныхъ движеній составляютъ выдающіяся особенности этого произведенія; но, съ другой стороны, въ немъ рѣзко выражаются какъ недостатокъ внутренней законченности и равномерной одушевленности, соединенной съ классическимъ спокойствіемъ, свойственнымъ исключительно одному Джотто, такъ и стремленіе къ энергіи выраженія чисто внѣшнимъ приемомъ передачи величія даннаго момента,—свойства, въ наибольшей степени отличающія Таддео Гадди между всѣми учениками Джотто. Хотя описанная картина лишена той гармоніи между внутренней жизнью и внѣшнею формой, той полноты мѣры въ композиціи, которая столь присуща произведеніямъ Джотто, обусловливаясь способностью художника къ глубокому внутреннему созерцанію изображаемаго явленія, передаваемого, вслѣдствіе этого, какъ нельзя болѣе убѣдительно по своей простотѣ языкомъ искусства,—однако нельзя не признать большаго значенія за этимъ произведеніемъ, имѣвшимъ вліяніе на другихъ мастеровъ вплоть до самаго Гирландайо. Андреа дель-Кастаньо воспроизвелъ его въ свойственномъ ему грубо-реалистическомъ характерѣ, а Гирландайо перенесъ его въ свою исторически-представленную сцену. «Тайная Вечеря» Ліонардо, по полнотѣ вложенной въ нее жизненной силы и по богатству своей характеристики, также родственна фрескамъ флорентійскихъ церквей S. Croce и S. Apollonia; но только универсальному генію Ліонардо суждено было довести эти зародыши до совершенной, выполнѣ гармонической зрѣлости.

Въ Мюнхенской Пинакотекѣ находится небольшая станковая картина, приписываемая Джотто и отличающаяся тонкимъ, хорошимъ письмомъ (Залъ мал. ит. карт. № 1148). Точно такъ же, какъ и во фрескѣ Джотто въ Падуѣ, здѣсь сгруппированы въ запертой храминѣ, за продолговатымъ, покрытымъ узорчатой скатертью столомъ, Христосъ и его ученики, такимъ образомъ, что Спаситель

⁵⁾ Апостолъ, занимающій третье мѣсто отъ Іуды, воздѣлъ обѣ руки — жестъ, приданный впоследствии Ліонардо ап. Андрею. Предпосланный изъ апостоловъ, съ лѣвой стороны, схватился за ножъ—весьма характеристичное движеніе, присвоенное у Ліонардо пламенному Петру, всегда готовому стать на защиту своего Учителя. Подлинный рисунокъ Ліонардо, хранящійся въ Венеціи, съ обозначеніемъ «Scuola di Lionardo», ясно свидѣтельствуетъ о вліяніи, оказанномъ на него только-что описанною фреской.

возлежитъ отдѣльно, на возвышеніи за лѣвымъ отъ зрителя краемъ стола, между тѣмъ какъ апостолы, размѣстившись на окружающихъ столъ скамьяхъ, занимаютъ остальные три стороны послѣдняго. Здѣсь Іуда также представленъ безъ нимба; онъ сидитъ справа отъ Господа, принимая отъ него кусокъ хлѣба. Іоаннъ, сидящій по другую сторону, склонился къ Христу, а рядомъ съ нимъ находится Петръ, котораго, по обыкновенію, характеризуютъ энергическій контуръ головы и короткіе волосы на головѣ и въ бородѣ. Ликъ Спасителя, представленный въ профиль, отличается благородствомъ и глубиною серіознаго, скорбнаго выраженія. Вѣсть о предателѣ, повидимому, не произвела на учениковъ особенно потрясающаго дѣйствія: одинъ изъ нихъ продолжаетъ рѣзать хлѣбъ, другой подноситъ стаканъ къ своимъ губамъ, — жанровыя черты, дающія поводъ приписывать картину ученической кисти. Испытываемыя апостолами ощущенія смягчены господствующимъ въ картинѣ чувствомъ мирнаго, святаго общенія между ними, такъ что лишь нѣкоторые изъ нихъ представлены замѣтившими происшедшій эпизодъ. Самыя фигуры написаны старательно, въ особенности же головы, хотя въ волосахъ замѣтны болѣе позднія подправки.

Если въ описанныхъ нами картинахъ не видно попытки изобразить установленіе таинства евхаристіи, то мы встрѣчаемся съ нею на небольшой станковой картинѣ нѣскольکو позднѣйшаго времени, находящейся въ Берлинскомъ Музеѣ. На столѣ, передъ Спасителемъ, находятся хлѣбъ и сосудъ, окруженный сіяніемъ. Ножи въ рукахъ нѣкоторыхъ изъ апостоловъ служатъ какъ-бы указаніемъ на то, что Христосъ и его ученики только-что вкусили пасхальнаго агнца, и что предстоитъ исполненіе прообразованія. Апостолы размѣщены на этой картинѣ за длиннымъ столомъ, почти какъ на фрескѣ въ S-ta Croce; только Іоаннъ помѣщенъ слѣва отъ Христа.

Композиція Джотто въ Падуѣ и небольшая картина ученической работы въ Мюнхенской Пинакотекѣ соотвѣтствуютъ версіи разсказа о Тайной Вечери въ евангеліи отъ Іоанна (13, 21), и довольно опредѣленно передаютъ слова: «Одинъ изъ васъ предастъ меня», между тѣмъ какъ изреченіе Спасителя, приводимое въ евангеліи отъ Луки (22, 21): «И вотъ рука предающаго меня со мною за столомъ», требуетъ особаго отъ художника пріема для яснаго обозначенія на картинѣ личности Іуды. Въ евангеліи отъ Марка (14, 18) также не указано на послѣдняго съ опредѣленностью, а

только сказано (14, 20): «Одинъ изъ двѣнадцати, обмакивающій со мною», и проч.

На фрескѣ въ S. Croce, гдѣ Спаситель представленъ благословляющимъ учениковъ, Іуда выдѣляется изъ среды прочихъ апостоловъ тѣмъ, что. занимаетъ мѣсто спереди стола и макаетъ пищу въ блюдо; жестикуляція участниковъ и ужасъ, рисующійся на ихъ лицахъ, показываютъ, что Христосъ уже объявилъ о предстоящемъ предательствѣ. Изъ того, что большинство присутствующихъ изображено обратившими взоры на Іуду, видно, что художникъ болѣе держался евангелія отъ Матѳея, потому что въ евангеліи отъ Іоанна, напротивъ, прямо сказано, что Петръ обратился съ вопросомъ о предателѣ къ Іоанну, а этотъ, въ свою очередь, къ Спасителю, причемъ смыслъ сказаннаго ими относительно Іуды остался скрытымъ для остальныхъ апостоловъ. Но художникъ не принялъ въ расчетъ упоминаемаго у евангелиста Матѳея одновременнаго обмакиванія пищи въ соль Христомъ и Іудой, вслѣдствіе чего возникаетъ нѣкоторая неясность представленной сцены, встрѣчающаяся и въ болѣе древнихъ византійскихъ изображеніяхъ «Тайной Вечери» и зависѣвшая отъ древнехристіанскаго преданія, по которому Христосъ являлся въ этой сценѣ благословляющимъ и въ торжественно-величавой позѣ. На описываемой картинѣ, благословеніе, совершаемое Спасителемъ, не можетъ имѣть сакраментальнаго значенія въ смыслѣ освященія таинства, такъ какъ здѣсь вовсе нѣтъ самыхъ объектовъ этого послѣдняго, каковы хлѣбъ и вино; поэтому оно — не что иное, какъ выраженіе благости къ ученикамъ, оставшимся вѣрными союзу съ своимъ Учителемъ, если только художникъ не заимствовалъ указаннаго жеста Христа изъ старинныхъ картинъ византійскаго стиля. Съ момента, когда было упомянуто имъ о предательствѣ Іуды, Искупитель вступилъ на путь спасительныхъ для человѣчества страданій, и тѣнь его креста осѣняетъ его учениковъ, какъ сопричастниковъ въ великомъ дѣлѣ Искупленія. Такимъ образомъ, благословеніе Христомъ своихъ учениковъ служитъ началомъ его полнаго самопринесенія въ жертву за людей, эмблемою котораго служитъ таинство евхаристіи.

Ригель, не умѣющій вполне объяснить себѣ смыслъ картины, замѣчаетъ ⁶⁾, что Іуда удержанъ въ ней лишь какъ лицо, унаслѣдованное отъ преданія, что, во всякомъ случаѣ, художникъ желалъ

⁶⁾ Das Abendmahl in der toscanischen Kunst. Hannover, 1869, S. 34.

представить Христа благословляющимъ, но что, вмѣстѣ съ тѣмъ, не мыслимо придавать его благословляющему жесту сакраментальное значеніе въ виду полного отсутствія на столѣ передъ Христомъ составныхъ элементовъ таинства, вина и хлѣба. На это можно, однако, возразить, что если бы Іуда являлся здѣсь только какъ унаслѣдованный образъ, то была бы необъяснима имѣющая прямое отношеніе къ нему выразительная мимика присутствующихъ въ храминѣ. Ригель предполагаетъ въ художникѣ слабость чувства, свойственную только болѣе позднему времени, переставшему подчиняться вліянію церковныхъ традицій.

Фра-Анджелико, по своему чувству, еще вполне принадлежитъ XIV вѣку, но, по болѣе обработанности головъ у своихъ фигуръ, представляется значительнымъ участникомъ въ рѣшеніи художественныхъ задачъ послѣдующаго столѣтія. Въ одной изъ капеллъ церкви св. Марка во Флоренціи имъ написана «Тайная Вечеря» въ характерѣ ритуальнаго торжества, соотвѣтственно религіозно-созерцательнымъ цѣлямъ¹⁾. Столъ, на которомъ совершается трапеза, состоитъ изъ двухъ половинъ, сходящихся подъ прямымъ угломъ, внутри котораго помѣщенъ стоящій Спаситель; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ потиръ съ дискомъ и лежащими на немъ частями, которыя онъ раздаетъ апостоламъ; восемь апостоловъ сидятъ по ту сторону стола, а четверо справа преклонили колѣна, между тѣмъ, какъ налѣво видна также колѣнопреклоненная женская фигура, по всей вѣроятности, Богоматерь. Среди четырехъ преклонившихся апостоловъ, Іуда отмѣченъ чернымъ нимбомъ надъ своей головой. Фигура Христа, неудовлетворительная въ сравненіи съ прочими изображеніями въ капеллахъ S. Marco, нѣсколько искупается выраженіемъ глубоко-религіознаго благоговѣнія въ фигурахъ апостоловъ. Въ картинѣ этой бросается также въ глаза неправильность перспективы фигуръ: Спаситель помѣщенъ такъ далеко отъ стола, обращеннаго открытымъ угломъ къ зрителю, что ему невозможно раздавать части апостоламъ, сидящимъ за столомъ по другую сторону.

Двѣ написанныя на небольшихъ доскахъ «Тайныя Вечери», хранящіяся въ флорентійской академіи, составляютъ, очевидно, юношескія произведенія Беноццо Гоццолі, точно такъ же, какъ и его картины, изображающія «Крещеніе» и «Преображеніе»²⁾. Одна изъ этихъ «Тайныхъ Вечерей» задумана въ смыслѣ возвѣщенія о

¹⁾ P. V. Marchese, S. Marco, Tav. XIX.

²⁾ Залъ мал. итал. карт., №№ 11 и 24.

предательствѣ, другая же—ритуального торжества. Первая исполнена въ духѣ Фра-Анджелико, хотя и безъ особаго трагизма, но серьезно и съ теплой любовью. Христосъ, сидящій позади стола, около котораго ученики расположились въ томъ же порядкѣ, какъ въ картинѣ Джотто, повидимому только-что произнесъ роковыя слова. Такъ какъ нѣкоторые апостолы представлены стоящими, то композиція живописна и закончена. При ритуальности изображенной сцены, Христосъ стоитъ передъ столомъ; шестеро апостоловъ сидятъ, а остальные шестеро образуютъ двѣ колѣнопреклоненныя группы.

Первая попытка изобразить «Тайную Вечерю» въ духѣ XV-го столѣтія была сдѣлана Андреа дель-Кастаньо въ его замѣчательной картинѣ, находящейся въ церкви S-ta Apollonia, во Флоренціи. Къ сожалѣнію, до насъ не дошло другое подобное произведеніе, бывшее нѣкогда въ ц. S-ta Maria Nuova, въ которомъ Вазари особенно хвалитъ искусство, съ какимъ художникъ, какъ это было нѣкогда сдѣлано Мантеньей въ фрескахъ Эрмитани, въ Падуѣ, провелъ горизонтъ ниже поля зрѣнія. Дѣйствительно, особенность направленія этого художника, такъ же какъ и Уччелло, заключается въ изслѣдованіи законовъ природы и перспективы, хотя у Андреа реализмъ, вкусъ, воспріимчивость формы и чувство колорита банальнѣе, чѣмъ у Уччелло. Элементъ трагизма, который школа Джотто столь умѣло соединяла съ воспроизведеніемъ глубокаго душевнаго движенія, оказывается у Кастаньи не смягченнымъ, чуждымъ возвышеннаго чувства святости и благородства, хотя сила и энергія его замысла способны производить сильное впечатлѣніе. Кромѣ того, въ искусной группировкѣ фигуръ, въ исполненномъ паѳоса расположеніи сюжета, еще слышится отголосокъ художественныхъ воззрѣній XIV-го столѣтія. Такое впечатлѣніе производитъ мало обращающая до сихъ поръ на себя вниманіе и потому не оцѣненная по достоинству фреска въ бывшемъ рефекторіи въ S-ta Apollonia: здѣсь прежде всего поражаютъ фигуры, полныя жизни при всей своей грубоватости, одушевленіе, чуждое притворства, наконецъ, драматичная сила выраженія, не соединенная, однако, съ глубиною чувства. Въ общемъ, картина производитъ захватывающее впечатлѣніе. Повидимому, изъ этого источника Ліонардо заимствовалъ ту энергію, съ какой онъ въ своихъ рисункахъ и всякаго рода наброскахъ старается уловить различныя проявленія жизненной силы, и, при взглядѣ на эту картину, каждому знатоку исторіи искусства въ Италіи должно пред-

ставляться, что этимъ мускулистымъ, прекрасно нарисованнымъ фигурамъ стоитъ только встрѣтиться съ пламеннымъ духомъ Леонардо, чтобы разцвѣсть въ полной красотѣ. Горизонтъ находится здѣсь не внизу картины, а на одной высотѣ съ глазомъ зрителя; линіи потолка и стѣнъ направляются къ точкѣ схода совершенно правильно въ перспективномъ отношеніи—доказательство, что художникъ вполне обладалъ вспомогательными средствами современной ему техники. За столомъ, которому придана форма буквы П, возсѣдаетъ Христосъ, отличающійся серьезными и строгими чертами лица; онъ поднялъ правую руку для благословенія—жестъ, унаслѣдованный еще отъ старой школы. Голова его нѣсколько наклонена влѣво; рядомъ съ нимъ приникъ къ столу Іоаннъ, очевидно объятый сномъ. По выраженію лика Спасителя можно заключить, что онъ уже возвѣстилъ о предательствѣ. Согласно находящимся на картинѣ подписямъ, апостолы размѣщены въ слѣдующемъ порядкѣ, начиная справа отъ зрителя: Андрей, съ длинною бородой и съ руками, сложенными на столѣ, обращается къ сидящему рядомъ съ нимъ Вареоломею, пожилому бородатому человѣку, который въ ужасѣ всплеснулъ руками. Фаддей, съ фізіономіей безбородаго юноши, съ короткими волосами на головѣ, поднялъ обѣ руки вверхъ. Симонъ, удрученный печалью, подперъ голову правой рукой, а Іаковъ Младшій, разставивъ руки, взираетъ вопросительно на Христа; онъ представленъ пожилымъ и не имѣющимъ сходства съ Христомъ, не смотря на свое близкое родство съ нимъ. Точно такъ же и апостолъ Андрей изображенъ съ довольно грубымъ реализмомъ, но согласно съ церковнымъ преданіемъ. Іуда сидитъ особнякомъ, съ передней стороны стола, въ ужасѣ поднимая правую руку. На противоположной сторонѣ, вправо отъ Христа и влѣво отъ зрителя, виденъ ап. Петръ, вопросительно обратившій лицо къ Спасителю. Рядомъ съ Петромъ, помѣщенъ Іаковъ Старшій, съ бородой и съ рѣзкими чертами лица; онъ держитъ руки на груди. Тوما, безбородый юноша, уперся подбородкомъ въ лѣвую руку и глядитъ вверхъ; ракурсъ его лица свидѣтельствуетъ опять-таки о знакомствѣ художника съ перспективой и анатоміей, и вообще эта фигура какъ-будто выхвачена прямо изъ жизни, отличаясь, впрочемъ, отъ окружающихъ ее фигуръ прочихъ апостоловъ. Филиппъ, болѣе старый на видъ и съ большою бородой, въ ужасѣ поднялъ руки и говоритъ съ молодежавымъ Матѳеемъ, который, занимая крайнее мѣсто съ этой стороны, оживленно жестикулируетъ обѣими руками; Матѳей изображенъ безъ

бороды и съ длинными волосами. Эта группа сильно напоминаетъ произведеніе Ліонардо. Жестъ ап. Матѣея весьма схожъ съ жестомъ старика Симона, какъ онъ представленъ въ миланской картинѣ. Замѣчательное по оживленности и разнообразію выраженныхъ въ немъ моментовъ, произведеніе Андреа дель-Кастаньо не лишено и отдѣльныхъ красотъ, которыя озаряютъ зрителя, подобно солнечному лучу, внезапно проглянувшему чрезъ густую тучу. Здѣсь мы впервые встрѣчаемся съ правильнымъ рисункомъ конечностей тѣла, но не находимъ достаточно точно выдержаннаго согласія съ текстомъ евангелія. Изъ апостоловъ, наиболѣе привлеченъ Іоаннъ, что можетъ быть признано за слѣдствіе припоминаній старой школы; къ сожалѣнію, онъ слишкомъ безучастенъ къ движенію, охватившему всѣхъ прочихъ апостоловъ, хотя, съ другой стороны, приданное ему положеніе представляетъ значительный успѣхъ въ сравненіи съ неуклюжестью позы этого апостола въ предшествовавшихъ изображеніяхъ Тайной Вечери, благодаря чему и фигура самого Христа далеко не такъ заслоняется здѣсь, какъ въ этихъ изображеніяхъ. Жестъ ап. Петра на картинѣ Андреа отнюдь не соотвѣтствуетъ пламенной натурѣ этого ученика Христова, какою обрисовываетъ ее евангеліе. Фигура самого Спасителя слишкомъ закрыта сидящимъ спереди Іудею, но, главнымъ образомъ, теряетъ много, сравнительно съ остальными дѣйствующими лицами картины, вслѣдствіе свойственнаго Андреа грубаго реализма; кромѣ того, въ этой фигурѣ нѣтъ величественности, которая обыкновенно придавалась Христу художниками предшествовавшаго періода. Поражаетъ также отсутствіе тѣсной связи между фигурами апостоловъ, но за то типы ихъ чрезвычайно натуральны и энергичны. Они тѣмъ сильнѣе запечатлѣваются въ памяти зрителя, что головы представляются въ желтоватомъ рефлексѣ. Драпировки сухи и тяжелы, будучи исполнены густыми охровыми красками, безъ той изящной широты, которую встрѣчаемъ въ драпировкахъ у джоттистовъ. Порядокъ въ размѣщеніи апостоловъ такой, что Матѣей представленъ сидящимъ за узкой стороной стола слѣва, а Іаковъ Младшій—справа. Мраморное сѣдалище украшено съ боковъ двумя грифами; стѣны обложены мраморомъ. Свѣтъ падаетъ слѣва, сквозь два довольно узкихъ окна. Картина написана густо, а *tempera*, такъ что подмалевокъ долженъ былъ быть фресковый.

Послѣ произведенія А. дель-Кастаньо, должна быть упомянута фреска съ изображеніемъ Тайной Вечери, исполненная въ

1480 г. Гирландайо, въ свойственномъ ему благородномъ историческомъ стилѣ, въ рефекторіи флорентійской церкви Ognissanti. Здѣсь передъ нами храмина, изъ которой, чрезъ два отверстія, открывается видъ на окрестность. За столомъ, имѣющимъ видъ буквы П, сидитъ въ срединѣ самъ Христосъ, благословляющій приподнятой десницей, какъ на фрескѣ въ S. Croce. Къ его плечу приникъ ап. Іоаннъ, а справа сидитъ ап. Петръ, держа въ одной рукѣ ножъ, а другою указывая на Христа; онъ устремилъ угрожающій взоръ на Іуду, который сидитъ спереді стола, отдѣльно отъ всѣхъ и, повидимому, что-то возражаетъ Петру. Двое, также сидящихъ, апостоловъ вслушиваются въ ихъ разговоръ, тогда какъ остальные бесѣдуютъ между собою. Фигура, подпершая голову рукой, заимствована изъ фрески Андреа ⁹⁾. Повтореніе описанной картины находится въ маломъ рефекторіи въ S. Marco. Обѣ эти картины, кромѣ большей тонкости въ выработкѣ фигуръ, не представляютъ ничего, что показывало бы дальнѣйшее движеніе впередъ противъ прежнихъ подобныхъ изображеній. И здѣсь головы расположены еще въ одну линію; Іуда не обмакиваетъ руки въ блюдо, а держитъ ее поверхъ стола (Ев. отъ Луки, 22, 21). Вообще идея художника не отличается особенной ясностью; ни предательство, ни ритуальное установленіе таинства, не охарактеризованы достаточнымъ образомъ. Въ картинахъ этихъ мало и религіознаго благоговѣнія, отличающаго стиль Джотто, и выразительности, присущей фрескѣ А. дель-Кастаньо ¹⁰⁾.

Козимо Россели, за основаніе своего произведенія, находящагося въ Сикстинской капеллѣ, въ Римѣ, несомнѣнно взялъ также фреску церкви S. Croce, но съ прибавкою новыхъ эпизодовъ. Пространство, занимаемое этой картиной, распадается на два отдѣленія: нижнее отдѣленіе изображаетъ Тайную Вечерю, а верхнее, въ трехъ подраздѣленіяхъ, содержитъ въ себѣ Моленіе о чашѣ, Взятіе Христа въ саду Геѳсиманскомъ и Распятіе. Въ изображеніи Тайной Вечери, столу придана подковообразная форма, для избѣжанія монотонности въ расположеніи головъ участвующихъ въ трапезѣ

⁹⁾ Crowe и Cavalcaselle, III, 23. Голова Христа окончена по свѣжему наброску; одежда мѣстами реставрирована. Ср. примѣч. 9 въ указ. соч. Помѣчена картина 1480 годомъ.

¹⁰⁾ Надпись на задней сторонѣ гласитъ: «И я завѣщаю вамъ, какъ завѣщалъ мнѣ Отецъ мой, царство; да ядите и пьете за трапезою моею въ царствѣ моемъ, и сядете на престолахъ судить двѣнадцать колѣнъ Израилевыхъ» (Ев. отъ Луки, 22, 29, 30).

Ригель (loc cit., 53 p.) по этому поводу не безъ остроумія замѣчаетъ, что разсудительные патеры выбрали это, а не другое какое-нибудь изреченіе, потому что имъ возвеличивается вообще священство, и притомъ тотчасъ же по установленіи Христомъ таинства евхаристіи.

апостоловъ. По ту сторону стола, помѣщаются Христосъ и одиннадцать апостоловъ, Іуда же сидитъ съ передняго края стола. Трапеза собственно уже окончилась, и блюда, находившіяся на столѣ, убраны; только передъ Спасителемъ стоитъ сосудъ. Въ лѣвой рукѣ Христосъ держитъ хлѣбъ, а правою благословляетъ; строгій и внушительный взоръ Его устремленъ на Іуду, словно и въ эту роковую минуту Божественный Учитель еще не хочетъ отвлечь своей благодати отъ заблудшаго и призываетъ его оставить гибельный путь,—черта, вполне соотвѣтствующая духу Евангелія и производящая сильное впечатлѣніе. Передній планъ занятъ посудой, разставленною на столѣ въ изобиліи, и двумя животными, что однако значительно вредитъ достоинству картины. Справа и слѣва, изображено по два лица въ флорентійскомъ костюмѣ, созерцающихъ происходящую въ храминѣ сцену. Не смотря на нѣкоторые недостатки свои, это произведеніе показываетъ дальнѣйшій прогрессъ въ сравненіи съ фреской въ S. Croce, отличаясь приэтомъ совершенною ясностью выраженной идеи, т. е. указаніемъ на ритуальное установленіе таинства евхаристіи.

Весьма извѣстный фрескъ въ церкви св. Онуфрія во Флоренціи, въ отношеніи распредѣленія фигуръ, сходственъ съ обоими произведеніями Гарландайо. Храмина представлена открытою, и въ глубинѣ, изъ-за богато украшенныхъ скульптурой пилястръ, виднѣется молящійся на Елеонской горѣ Искупитель, въ сообществѣ трехъ учениковъ, между тѣмъ какъ летящій ангелъ несетъ чашу страданій. Эту сцену окружаетъ изящный ландшафтъ въ умбрійскомъ стилѣ. Стоящій въ храминѣ столъ имѣетъ опять-таки форму буквы П, съ двумя короткими боковыми частями. Іуда сидитъ спереди стола, повернувъ лицо къ зрителю, съ довольно безстрастнымъ выраженіемъ; правую руку онъ положилъ на столъ, а лѣвою крѣпко обхватилъ кошелекъ съ деньгами. Христосъ изображенъ съ приподнятою благословляющею десницею, тогда какъ его лѣвая рука покоится на склонившемся къ столу ап. Іоаннѣ; взоръ Спасителя устремленъ на Іуду и какъ-бы предостерегаетъ его отъ того, чтобы онъ не оказался недостойнымъ благословенія своего наставника. Сидящій по правую руку Спасителя ап. Петръ опирается ножомъ о столъ и гнѣвно смотритъ на предателя. Изъ прочихъ апостоловъ, нѣкоторые также глядятъ съ упрекомъ на Іуду, четверо имѣютъ безучастный видъ, а одинъ наливаетъ себѣ въ стаканъ вино. Достойна вниманія скатерть безъ всякихъ складокъ, охватывающая столъ подобно какому-то футляру. Къ сожалѣнію, недостатокъ оригинальности и свѣжести

идеи въ этой картинѣ не искупается ни вполне умбрійскимъ ея изяществомъ, ни деликатною разработкою въ ней формъ тѣла, ни привлекательностью типовъ, такъ что она, не смотря на свои качества, не способна расшевелить чувство зрителя. Противъ ея принадлежности кисти Рафаеля говорятъ въ ней не только отдѣльные типы, но и отсутствіе одушевленія и всепроникающаго чувства красоты, свойственныхъ великому художнику, а равно и отсутствіе гармоніи въ обработкѣ аксессуаровъ, каковы напр. скульптурныя украшенія на колоннахъ, скатерть, задняя стѣна въ храминѣ, и пр.

Копію съ этой картины, писанную а tempera въ формѣ на-престольной иконы (*predella*), мы видѣли въ числѣ вещей, оставшихся послѣ живописца Фейта во Франкфуртѣ. Она нуждалась въ реставрировкѣ и временно находилась въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Съ праваго боку на ней есть помѣтка: «Anno salutis M. D. », а налѣво надпись: «Noc opus fecit fieri Ser Bernadinus S. Angeli». Краски ея вообще хорошо сохранились, за исключеніемъ заново написанной головы Іуды, напоминающей его типъ въ картинѣ Ліонардо. Скатерть здѣсь представляетъ естественныя складки и надлежащую легкость. Вѣроятно, авторъ этой картины — Черино да-Пистойя, и она не можетъ быть многимъ новѣе фрески, на которой помѣтку: «1505, R. U.», надо признать сомнительною.

Фреска Андреа дель-Сарто въ S. Salvi, во Флоренціи, слишкомъ проникнутая реализмомъ и страдающая полнымъ отсутствіемъ религіознаго чувства и глубокой духовной жизни, представляетъ уже памятникъ художественнаго упадка. Ни яркая пестрота драпировокъ, ни блестящая техника, не искупаютъ банальности типовъ, какіе встрѣчаемъ на этой картинѣ. Даже личность предателя не охарактеризована здѣсь сколько-нибудь удовлетворительно, такъ что даже узнать его среди другихъ учениковъ Христовыхъ очень трудно. Что касается до насъ, то мы считаемъ справедливымъ мнѣніе Буркгарта, который признаетъ за Іуду того, который одинъ изъ всѣхъ присутствующихъ держитъ въ рукѣ кусокъ хлѣба; между тѣмъ, А. Ремонъ (A. Reumont, *Andrea del Sarto, Leipzig, 1835, стр. 164*) видитъ Іуду въ апостолѣ, сидящемъ подлѣ Христа. Столъ на разсматриваемой картинѣ имѣетъ длинную форму, и Іуда находится, вмѣстѣ съ прочими учениками, по близости отъ Учителя; на обоихъ концахъ стола помѣщено по два апостола. Изъ всѣхъ, столъ внѣшнихъ по своему характеру, произведеній А. дель-Сарто, это — можетъ быть, наиболѣе внѣшнее, и именно вслѣдствіе возвышенности сюжета, которая тѣмъ сильнѣе выказала тривіальность идей художника.

ПЕРВАЯ ГЛАВА.

Ліонардо въ Миланѣ.—Его многосторонняя дѣятельность.—Конная статуя Франческо Сфорцы.— Монастырь S. Maria delle Grazie.—Тайная Вечеря Ліонардо.—Исторія этой картины.

Около 1483 г., Ліонардо обратился изъ Флоренціи къ Лодовико Моро въ Миланъ, съ письмомъ, въ которомъ находилось, между прочимъ, слѣдующее характеристическое выраженіе: «Я умѣю исполнять всякаго рода скульптурную работу, какъ изъ мрамора, такъ и изъ бронзы; по части живописи я тоже могу, не хуже всякаго другаго, производить все, что угодно» ¹¹⁾. Онъ предлагалъ герцогу свои услуги прежде всего какъ военный инженеръ и строитель машинъ, одинаково разрушительныхъ при нападении и при оборонѣ; затѣмъ, вызываясь доставить ему средства для защиты его владѣній, художникъ былъ готовъ трудиться и въ видахъ его обогащенія, посредствомъ примѣненія на практикѣ другой отрасли своихъ знаній, гидравлики, для чего Ломбардія представляла собою весьма пригодную мѣстность. Но ему суждено было возбудить еще бѣльшій восторгъ въ миланцахъ созданіями своего необычайнаго художественнаго таланта. Своею личностью онъ также произвелъ чрезвычайно сильное впечатлѣніе въ средѣ пышнаго двора миланскаго герцога ¹²⁾. Его обращеніе и бесѣда отличались неотразимой обворожительностью, а яркое отраженіе его всеобъемлющаго пламеннаго духа, рисовавшееся въ благородныхъ чертахъ его лица, привлекало къ нему сердца всѣхъ и каждаго ¹³⁾. Когда же онъ брался за серебряную лиру, то сво-

¹¹⁾ Amoretti. Memorie storiche di Lionardo da Vinci, p. 24—26, ex. Cod. Atlant. fol. 382 G. Uzielli, Ricerche intorno a Lionardo da Vinci. Firenze, 1872 г.; Milanezi, Documenti inediti; riguardanti, Lionardo da Vinci. Firenze, 1872; Bossi, Del Cenacolo di Lionardo da Vinci, Milano 1810; Turotti, Lionardo da Vinci e la sua scuola, Milano, 1857. Что Ліонардо находился въ 1481 г. еще во Флоренціи, доказывается документомъ, напечатаннымъ у Milanese, l. c., p. 13, Gaye, Carteggio II 96, 97.

¹²⁾ О наружности Ліонардо см. у Milanese, Docum. inediti, Vita di anonymo, стр. 12. «Era di bella persona, proportionata, gratiata et bello aspetto. Portava un pitocco rosato sino al ginocchio, che allora s'usavano i vestiti lunghi, haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia et inanellata et ben composta».

¹³⁾ Другъ Ліонардо, Фра-Лука Паччоло ставитъ его выше всѣхъ современниковъ; см. Prefaz. al libro «de divina proportione». Вентури, сдѣлавшій извлеченіе изъ рукописей Ліонардо, замѣчаетъ: Pittura non fù che una parte delle occupazioni di quest' uomo straordinario. I suoi manoscritti contengono delle specolazioni sui rami della scienza naturale, vi sono delle viste nuove» и пр.

имъ очаровательнымъ пѣніемъ, подъ акомпаниментъ мастерской игры, умѣлъ и глубоко растрогать, и развеселить даже самыхъ печальныхъ людей. Лучшіе изъ миланскихъ музыкантовъ, на состязаніи, которое устроено было герцогомъ Лодовико, должны были, къ своему крайнему удивленію, признать, что пальма первенства неоспоримо принадлежитъ тосканскому гостю ¹⁴⁾. Точно также и знаменитѣйшіе во всей Италіи спеціалисты по части фехтовальнаго искусства соглашались, что въ лицѣ Ліонардо они имѣютъ равносильнаго съ ними мастера владѣть оружіемъ. Той же рукой, которая вызвала на музыкальномъ инструментѣ самыя нѣжные звуки, разгибалъ онъ подкову, умирлялъ необѣзженнаго коня и умѣлъ чертить тончайшіе повороты линій и воспроизводить неуловимые нюансы свѣтотѣни. Герцогъ всегда находилъ случай для самаго широкаго примѣненія разностороннихъ дарованій Ліонардо ¹⁵⁾: послѣдній былъ у него не только инженеромъ и архитекторомъ, но также церемоніймейстеромъ и организаторомъ празднествъ, нерѣдко бывавшихъ при пышномъ герцогскомъ дворѣ. Только этимъ объясняется, почему Ліонардо въ теченіе почти двадцати лѣтъ, проведенныхъ имъ въ Миланѣ, создалъ столь мало художественныхъ произведеній: только извѣстную конную статую Франческо Сфорцы, «Тайную Вечерю» и незначительное число станковыхъ картинъ. Правда, приэтомъ не должно забывать, что великій художникъ постоянно стремился достигать въ своихъ произведеніяхъ до полного совершенства и самымъ добросовѣстнымъ образомъ разрабатывалъ сюжеты, и что это стремленіе заставило его употребить почти четыре года на одну свою «Джоконду» ¹⁶⁾, причемъ все-таки онъ не признавалъ эту картину вполне оконченною. Если мы вспомнимъ ту массу произведеній, которую успѣлъ создать Рафаель въ такой же періодъ времени, его грандіозное и притомъ послѣдовательное развитіе до необыкновенной высоты историческаго

¹⁴⁾ О выдающихся личностяхъ тогдашняго Милана, см. Argelati e Sassi, *Biblioth. Scriptor. Mediolan.* T. I. *Hist. Litter.* Typograph. Mediol. p. 337. Лодовико окружилъ себя высоко-талантливыми людьми, изъ которыхъ многіе упоминаются у Беллинчони; но изъ всей ихъ среды онъ особенно выдѣляетъ Ліонардо, говоря:

Del Vinci e suoi pennelli e suoi colori
I moderni e gli antichi hanno paura.

¹⁵⁾ Фра-Лука Паччоло занимался, сообщая съ Ліонардо, изученіемъ математики и механики и пользовался его помощью при своихъ занятіяхъ рисованіемъ. Въ 6 главѣ своего трактата «объ архитектурѣ» онъ такъ выражается о своемъ пріятелѣ: «*degnissimo pittore, prospettivo, architetto, musico e di tutte virtù dotato.*»

¹⁶⁾ Vasari, ed. Milan. Vol. IV, p. 39: *Quattro anni penatovi, la lasciò imperfetta.*

стиля — высоты, достигнутой имъ въ такихъ монументальныхъ созданіяхъ, какъ Ватиканскія Станцы, работая надъ которыми онъ, однако, находилъ время заниматься множествомъ вполне законченныхъ большихъ и малыхъ станковыхъ картинъ, то Ліонардо, конечно, представится намъ какою-то темною загадкою. Только при помощи его рисунковъ мы можемъ проникнуть въ лабораторію этого, попреимуществу рефлексивнаго, ума, этого величайшаго — быть можетъ за все времена — критика въ вопросахъ искусства, и поймемъ, что его производительность встрѣчала себѣ главное препятствіе именно въ его глубокомъ вниканіи въ сущность явленій и въ не знавшей отдыха рефлексіи. Изъ произведеній Ліонардо, конная статуя Франческо Сфорцы погибла; «Тайная Вечеря» представляетъ собой руину и лишь съ чрезвычайнымъ трудомъ можетъ быть восстановлена предъ умственнымъ взоромъ изслѣдователя при помощи сохранившихся копій, набросковъ и этюдовъ для нея самого художника; «Джоконда» сильно почернѣла, а остальные картины Ліонардо обезображены неумѣлыми подправками. Такимъ образомъ, только его рисунки и рукописи даютъ изслѣдователю возможность пополнить пробѣлы въ дѣятельности этого универсальнаго генія, представляющагося одною изъ тѣхъ проблематическихъ натуръ, которыя могли явиться только въ эпоху Возрожденія.

Вазари утверждаетъ, что Ліонардо принялся за модель конной статуи Сфорцы въ ту пору, когда онъ уже трудился надъ «Тайною Вечерей» въ монастырѣ *Marin delle Grazie*. По увѣренію Саввы да-Кастильяне (*Sabba da Castiglione*), художникъ въ теченіи 16 лѣтъ былъ занятъ исполненіемъ этой статуи, уничтоженной впоследствии гасконскими стрѣлками короля Людовика XII. Это слѣдуетъ отнести несомнѣнно къ двумъ моделямъ статуи, такъ какъ уже въ 1489 г. появились эпиграммы и надписи къ этому монументу¹⁷⁾, т. е. къ первой его модели, которая погибла потомъ при ея перевозкѣ, по случаѣ праздновавшейся въ томъ же году свадьбы Джовангалеаццо¹⁸⁾. Но уже 23 апрѣля слѣдующаго года Ліонардо началъ новую модель¹⁹⁾, которою онъ и занимался,

¹⁷⁾ Rossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano 1810, lib. IV, p. I.

¹⁸⁾ Джовангалеаццо вступилъ въ бракъ съ Изабеллой Аррагонской. Ліонардо завѣдывалъ бывшими къ этому случаю увеселеніями, причемъ изобрѣлъ искусный аппаратъ, названный имъ «*Paradiso*» (Рай) и служившій для нагляднаго объясненія движенія планетъ.

¹⁹⁾ Amoretti, I c. 2 Ліонардо писалъ: «*Adi 23 d'Aprile cominciai questo libro e ricominciai il cavallo.*» «*Ek. Cod. de lumine et umbra.*» Савва де-Кастильоне (*Ricordi di Monsig. Sabba da*

на ряду съ другими своими работами, въ теченіи 8 лѣтъ, какъ это видно изъ письма Паччоло, гдѣ говорится объ отпущенныхъ на статую 200,000 фунт. бронзы. Такимъ образомъ, на упоминаемая Вазари 16 лѣтъ приходятся двѣ модели, причемъ начало работы Ліонардо надъ статуею слѣдуетъ, повидимому, отнести къ 1483 г. Можетъ быть, тогда же была заказана ему «Тайная вечеря», послѣ того, какъ рефекторій монастыря S. Maria delle Grazie былъ, по волѣ Лодовико Моро, расширенъ, въ 1481 г., повидимому съ нарочною цѣлью доставить необходимое пространство для монументальнаго произведенія живописи. Отсюда слѣдовало бы заключить, что «Тайная Вечеря» исполнялась также въ теченіи 16 лѣтъ—времени, не особенно продолжительнаго, если принять въ соображеніе высокія требованія, какія ставилъ себѣ художникъ, и многочисленные предварительные этюды для лицъ, изображенныхъ на картинѣ. Приэтомъ надо принять также во вниманіе, что, сверхъ устройства блестящихъ придворныхъ увеселеній, Ліонардо былъ занятъ составленіемъ научныхъ трактатовъ и рѣшеніемъ различныхъ задачъ механики, завѣдывалъ новоустроенной академіей и руководилъ гидравлическими работами.

(Venezia, 1560, p. XVIII.) замѣчаетъ между прочимъ, что современникъ его, Ліонардо, уже въ 1483 г. работалъ надъ моделью для конной статуи: «tutto si diede alla geometria, all'architettura e potomia e oltre ciò si occupò nella forma del cavallo di Milano ove sedici anni continui consumò, e certo è che la dignità dell'opera era tale, che non si poteva dire avere perduto il tempo e la fatica. Ma la ignorantia et trascuragine di alcuni la lasciarono vituperosamente roinare, et io vi ricordo (e non senza dolore e dispiacere el dico) una così nobile e ingegniosa opera fatto bersaglio à balestrieri gasconi». Въ виндзорской коллекціи хранится эскизъ монумента съ слѣдующей помѣткой:

«Forma del cavallo»

«Fa il cavallo sopra glambe di ferro ferme e stabili in bono fondamento poi lo inferra effagli la cappa di sopra lasciando ben seccare assuolo equesta ingrosserai tre dita dipoi arma efferra secondo il bisogno al modo di questo chava la forma et poi falla grosseza e poi riepì la forma ammezza e mezza coquella integra poi co sua ferri cierchela ugnila ellarichiadi dentro dove ad andare di bronzo».

«Del fare la forma di pezzi».

«Segnia sopra il cavallo finito tutti li pezzi della forma di che tu voi vesstire tal cavallo e nello interrare li taglia in ogni interratura acciochè quando fù finita la forma chettu la possi chavare e poi ricommettere al p^o loco cholli sua scontri degli contrasegni». См. Richter, Leonardo. London. 1880. Append., note 2. Лука Паччоло, въ «Frattato de divisa proportione» (Venezia, 1509). опредѣляетъ вышину фигуры въ 12 локтей. Съ какимъ одушевленіемъ относился самъ Ліонардо къ своему произведенію, можно видѣть изъ его письма (Cod. Atlant., fol. 316): «Apprite gli acchi, da cotesta terra non trarrete si non opere di vili e grossi magistri... credetelo a me, salvo Leonardo fiorentino, che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non me bisogna fare stima perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per essere si grande opera che non la finirà mai.» Свадебныя торжества были воспѣты поэтами Лаццарони и Такконе. Первый изъ нихъ говоритъ:

Fronte stabat prima, quem totus noverat orbis

Sfortia Franciscus Lygurum dominator et altae

Insubriae, portatus equo etc.

Такконе, въ Caronazione e sposalizio de la ser. regina Bianca Maria Sforza. Milano, 1493.

Обратимся теперь къ монастырю, которому суждено было хранить въ своихъ стѣнахъ величественную картину — лучшее между всѣми произведеніями Ліонардо, изображающее послѣднюю трапезу Спасителя съ его учениками и столь дивно сливающее въ одно цѣлое начала божественное и человѣческое, столь богатое характеристикою, что, глядя на эту картину, принимаешь ее не только за глубоко обдуманное и горячо прочувствованное созданіе искусства, но и за плодъ высшаго откровенія. Все, что въ теченіи столѣтій занимало воображеніе благочестивыхъ художниковъ и выражалось средствами, бывшими въ распоряженіи эпохи, является здѣсь передъ нами въ совершеннѣйшей формѣ, въ удивительномъ единеніи духа и матеріи и, подобно божественной воли, покоряетъ себѣ невозбранно душу каждаго вѣрующаго.

Въ монастырѣ Маріи delle Grazie находился чудотворный образъ, изящно украшенный старымъ миланскимъ полководцемъ Гаспаромъ Вимеркати. Это лицо, кромѣ того, склонило братію доминиканскаго монастыря св. Аполлинарія въ Павіи завести въ Миланѣ подворье, и помогло ей получить для того участокъ земли отъ аббатства Сантъ-Амброджіо. 27 ноября 1463 г. было приступлено на этомъ мѣстѣ къ постройкамъ, средства на которыя были даны также Гаспаромъ Вимеркати; однако онъ не дожилъ до окончанія работъ и, умирая, завѣщалъ капиталъ въ 6000 скудо на дальнѣйшее сооруженіе церкви и все предпріятіе поручилъ попеченію герцога Лодовико, который и довершилъ его съ возможною роскошью. Беатриче д'Эсте, сдѣлавшись въ 1492 г. герцогиней миланской, выказала и съ своей стороны большой интересъ къ сооруженію, и одну, изъ капеллъ строившейся церкви выбрала для своего ораторія. Знаменитый Браманте, занятый въ то время постройкой церкви Санъ-Чельсо, также принималъ участіе въ этомъ дѣлѣ. Даровитѣйшимъ художникомъ того времени было поручено украсить капеллу герцогини самымъ блестящимъ образомъ. Но съ внезапной смертью Беатриче въ 1497 г. (она погребена въ хорошей части церкви) постройка пріостановилась, и только чрезъ нѣсколько лѣтъ за нее принялись съ новымъ усердіемъ. Ліонардо долженъ былъ написать здѣсь свою знаменитую «Тайную Вечерю», и ему также пришлось уступить настояніямъ герцога и ускорить работу. Но предварительно онъ счелъ нужнымъ заняться всею необходимою подготовкою къ столь важной задачѣ, многое выяснитъ для своего генія и дать ему прочную опору. Великій художникъ какъ-бы предчувствовалъ, какое огромное значеніе суж-

дено будетъ его произведенію получить въ исторіи развитія новѣйшаго искусства. Отнынѣ нельзя, кажется, сомнѣваться въ томъ, что свою картину Леонардо исполнилъ масляными красками, и что это-то роковое обстоятельство было ближайшею причиною разрушенія и гибели дивной картины ²⁰⁾.

Стѣна, на которой приходилось писать, требовала особой подготовки. Масса, составленная изъ смолы, мастики и гипса, наносилась на стѣну при помощи раскаленного желѣза—приѣмъ, изобрѣтенный, несомнѣнно, самимъ Леонардо, и которымъ въ послѣдствіи любилъ пользоваться Себастьяно дель-Пьомбо. Подъ этимъ грунтомъ замѣтенъ другой, нанесенный непосредственно на камень,—слой глинистаго, смѣшаннаго съ масломъ, или лакомъ, вещества, которое въ послѣдствіи стянуло такъ, что оно отстало отъ грунта, и сквозь получившіяся оттого трещины стала проступать исходившая изъ стѣны влажность. Впрочемъ, и помимо этого обстоятельства, негодность самой стѣны и разныя невзгоды, которымъ подвергалась картина въ разное время, все равно, постепенно довели бы ее до разрушенія. Что «Тайная Вечеря Леонардо была написана масляными красками, положительно утверждаютъ Арменини (*Veri precetti della pittura*. 1587, p. 172) и Ломаццо (*Tempio della pittura*, p. 49) ²¹⁾. Во всякомъ случаѣ, указанные техническіе приѣмы вполне соответствовали характеру Леонардо, постоянно стремившагося къ самосовершенствованію и считавшаго основнымъ принципомъ своей дѣятельности то убѣжденіе, что «художникъ, не знающій сомнѣній въ самомъ себѣ, никогда не создастъ ничего значительнаго». Техническія условія фресковой живописи не допускаютъ тѣхъ исправленій, какія возможны при письмѣ масляными красками, а потому они мѣшали бы Леонардо достигнуть того со-

²⁰⁾ Въ эпитафіи у Вазари, въ первомъ изданіи его сочиненія «*Vite*», сказано:

Perspicuas picturae umbras, oleoque colores

Illius ante alios docta manus posuit.

Въ подписи на одной старой гравюрѣ «Тайной Вечери» Леонардо, по словамъ Пино, прямо говорится, что картина написана масляными красками. Точное указаніе на это Босси видитъ также въ томъ, что Банделло, по собственному его свидѣтельству, не разъ видѣлъ, какъ художникъ торопливо являлся изъ герцогскаго дворца, чтобы сдѣлать нѣсколько мазковъ кистью и затѣмъ удалялся. Такая работа урывками возможна только при письмѣ масляными красками. Босси сообщаетъ, что частичка живописи, взятая имъ отъ стѣны, оказалась легко доступною горѣнію (*l. c. lib. IV p. 193*). P. Domenico Pino. *Storia genuina del Cenacolo insigne dipinto da Leonardo da Vinci*: Milano, 1796 г.

²¹⁾ Lamazzo, *Tempio della pittura*, cap. XIII: «Ora Leonardo fu quello che lasciato l'uso della tempera passò all'olio, il quale usava di assotigliare con i lambichi, onde è causato, che quasi tutte le opere sue sono spicate dai muri, siccome fra le altre si vide nel Consiglio di Fiorenza la mirabile Battaglia ed in Milano la Cena che sono guaste per l'emprimitura ch'egli gli diede sotto.

вершенства, съ которымъ онъ хотѣлъ воспроизвести свою идею. Съ другой стороны, разнородныя обязанности, возложенныя на него герцогомъ, заставляли его предпочесть такой способъ письма, который позволялъ ему легко и быстро переходить къ этой работѣ отъ другихъ своихъ занятій и потомъ снова оставлять ее. Вполнѣ сознавая всю серьезность своей художественной задачи, онъ слишкомъ не довѣрялъ самому себѣ и, не смотря на глубину своихъ познаній, не былъ твердо увѣренъ, что его рука будетъ вполнѣ послушна предназначеніямъ творческой мысли; поэтому, ему претилъ всякій быстрый пріемъ исполненія. Слѣдуетъ еще добавить, что Доменико Венеціано, Андрео дель-Кастаньо и оба Полайuolo уже пользовались масляными красками для стѣнной живописи. Но надъ картиной Ліонардо, исполненной съ такимъ усердіемъ и заботами, какъ-то особенно тяготѣло несчастье. Прежде всего, самое мѣстоположеніе монастыря представляло крайне неблагопріятныя условія для ея сохранности, такъ какъ уровень монастырскаго рефекторія былъ ниже уровня сосѣднихъ дворовъ и прилегавшей къ монастырю земли. Матеріаль, изъ котораго былъ выстроенъ рефекторій, также не отличался хорошимъ качествомъ, будучи взятъ отчасти изъ старыхъ сооружений. Стѣна, выведенная изъ подобнаго, можетъ быть, уже пропитаннаго селитрой матеріала, была сама по себѣ неблагонадежна для прочности на ней живописи, а послѣ случившагося потомъ наводненія набралась еще въ большемъ количествѣ разрушительною сыростью. Не менѣе губительно для картины было сосѣдство съ рефекторіемъ монастырской кухни: выходившіе оттуда паръ и газы отъ кушаній, изготовлявшихся на многочисленную братію, не могли не оказывать очень вреднаго дѣйствія. Затѣмъ, Миланъ постигла сильная чума, а въ первой половинѣ XVI столѣтія война опустошила всю Ломбардію. Такимъ образомъ, въ теченіи многихъ лѣтъ, картина Ліонардо оставалась безъ должнаго призора и портилась все больше и больше. Уже Арменини называетъ ее полуразрушенною ²²⁾, между тѣмъ какъ еще во времена французскаго короля Франциска I, т.-е. черезъ 20 лѣтъ послѣ того, какъ картина была

²²⁾ Fra gli altri io vidi in Milano quello (refettorio) de'frati di S. Domenico in S. Maria delle Grazie, per quale a man manca vi è dipinto a olio sul muro un Cenacolo da Leonardo da Vinci, che, abbenchè fosse allora mezzo guasto, mi parve però in tal modo un miracolo molto grande и пр.

написана, она была еще столь прекрасна, что этотъ государь серьезно думалъ перевезти ее во Францію. Ломатто, въ своемъ Траттатѣ о живописи, написанномъ въ 1550 г., говоритъ о «Тайной Вечери» Ліонардо, что «краски на ней слупливаются, такъ что замѣтны одни контуры». Въ 1561 г., Вазари видитъ въ ней уже совершенную руину, и только спустя болѣе сотни лѣтъ, въ продолженіи которыхъ на нее не обращали никакого вниманія, кардиналъ Федерико Борromeо озабоченъ снятіемъ съ нея копій, такъ какъ реставрированіе самой картины представлялось совершенно невозможнымъ. Въ какомъ состояніи находилась тогда картина, видно изъ слѣдующихъ строкъ кардинала ²³⁾:

«Тайная Вечеря Ліонардо, занимающая въ залѣ лучшее мѣсто, заставляетъ меня умолчать о многомъ иномъ, что способно приковывать къ себѣ взоръ каждаго, въ особенности о произведеніяхъ Луини, обезпеченныхъ нашими стараніями отъ дальнѣйшаго разрушенія и собранныхъ здѣсь отовсюду въ одно мѣсто. То, что остается еще отъ подлинной «Тайной Вечери» можно видѣть въ монастырѣ Санта-Марія delle Grazie, находящемся въ здѣшнемъ городѣ. Когда мы однажды обратили свое вниманіе на несоотвѣтственное для подобнаго произведенія состояніе стѣны и на отваливающіеся куски краски, въ насъ родилось сильное желаніе спасти картину, если это окажется возможнымъ. Мы обратились за совѣтомъ къ одному опытному художнику ²⁴⁾. Но онъ лишилъ насъ всякой надежды, указавъ на печальное состояніе поблекшихъ и облупившихся фигуръ на картинѣ. Тѣмъ не менѣе, по нашей просьбѣ, онъ сдѣлалъ копіи изъ нѣсколькихъ еще уцѣлѣвшихъ апостольскихъ головъ, и когда первыя двѣ или три копіи были готовы, то наши надежды снова возбудились. Работа подвигалась медленно, съ трудомъ и, къ общей досадѣ, съ перерывами, пока наконецъ не была скопирована вся картина. Доказательствомъ того, съ какими трудностями было сопряжено исполненіе этой задачи, служитъ то, что копія была сдѣлана не на цѣльномъ холстѣ, а на нѣсколькихъ отдѣльныхъ кускахъ. Въ добросовѣстности и аккуратности дѣлавшаго копію нельзя сомнѣваться, такъ какъ намъ удалось отыскать эскизы самого Ліонардо для этой картины, и

²³⁾ Въ «Museum», изданномъ въ 1625 г. на латинскомъ языкѣ и содержащемъ въ себѣ описаніе художественной коллекціи кардинала.

²⁴⁾ Андреа Бьянки, прозванному Веспино.

нашъ художникъ заботливо переносилъ на холстъ каждую голову, пользуясь при этомъ графическою сѣткою и калькированіемъ. Копія «Тайной Вечери»—самое драгоцѣнное изъ всѣхъ произведеній нашего музея, и тѣмъ больше будетъ имѣть для насъ значенія, что подлинной картинѣ Ліонардо, всегда считавшейся первокласснымъ художественнымъ твореніемъ, предстоитъ, рано или поздно, полнѣйшее разрушеніе и гибель» ²⁵⁾).

Къ невзгодамъ, испытаннымъ гениальнымъ произведеніемъ Ліонардо, присоединилось еще чисто-варварское обращеніе съ нимъ самихъ домениканцевъ. Съ цѣлью сдѣлать входъ въ рефекторій болѣе просторнымъ, они расширили дверь, надъ которою находится «Тайная Вечера», причемъ на картинѣ были сильно попорчены ноги какъ самого Спасителя, такъ и нѣкоторыхъ изъ апостоловъ. За то цѣль была достигнута, и входъ получился даже болѣе широкой, чѣмъ требовалось. Этотъ, почти невѣроятный по своей дикости, фактъ патеръ Пино относитъ къ 1552 г. Вслѣдствіе ударовъ молота и сотрясенія стѣны при расширеніи двери, значительная часть штукатурки, и безъ того уже полуразрушенной сыростью, конечно, должна была потрескаться и обвалиться. Кромѣ того, впоследствии, на этой же стѣнѣ былъ повѣшенъ большой щитъ съ императорскимъ гербомъ, по свидѣтельству Ричардсона почти соприкасавшійся съ головою Христа. Скэннелли, видѣвшій картину въ 1642 г., замѣчаетъ, что на ней сохранились лишь нѣкоторыя отдѣльныя части фигуръ; головы же, руки и ноги совершенно исчезли ²⁶⁾). Торри, осматривавшій рефекторій въ 1674 г., сравниваетъ нѣкогда столь прекрасное изображеніе «Тайной Вечери» съ заходящимъ солнцемъ ²⁷⁾). Вѣроятно, вслѣдствіе жалобъ посѣтителей по поводу жалкаго состоянія драгоцѣннаго памятника искусства, монахи наконецъ рѣшились, въ 1726 г., реставрировать картину и поручили это дѣло Микеланджело Беллотти, художнику, совершенно бездарному, но съ большими претензіями. Для картины это было новымъ несчастіемъ. Беллотти перерисовалъ ее всю заново, за исключеніемъ лишь части ландшафта, рисующагося на картинѣ въ окнѣ храмины. При тогдашнемъ состояніи художественной кри-

²⁵⁾ I. cit. p. 26.

²⁶⁾ *Microcosmo della pittura*. Cesena, 1657: «Non conservati de poche vestigia nelle figure e le parti ignude, come teste, e piedi, essere quasi annichilate.

²⁷⁾ *Ritratto di Milano*, p. 164: «ch'el Cenacolo, si bello un tempo, era in sì mal essere, che dirsi il sole all'ocaso.

тики, новоиспеченное произведеніе всѣмъ необыкновенно понравилось ²⁸⁾, но и оно постепенно темнѣло въ своихъ краскахъ и испытывало разрушительное дѣйствіе сырости, проникавшей чрезъ стѣну ²⁹⁾.

Послѣ того слѣдовали еще попытки подновить картину, иногда даже *in tempera*. Такъ, въ 1770 г., нѣкому Маццѣ было, по рекомендаціи графа Фирмьяна, поручено еще разъ наложить руку на произведеніе Ліонардо. Немногіе уцѣлѣвшіе еще остатки подлинной его живописи представлялись реставратору досадной препой для свободного размаха его собственной кисти, а потому онъ соскоблилъ ихъ желѣзнымъ скребкомъ со стѣны, дабы очистить побольше поля для своей мазни. По всей картинѣ былъ наведенъ слой охры, долженствовавшій служить общимъ фономъ, и Мацца принялся, начиная съ правой стороны, отъ головы Спасителя, записывать всю прежнюю работу Беллотти, отъ которой, по замѣчанію Ланци, оставались не тронутыми только три головы апостоловъ. По счастью, настоятель монастыря, патеръ Паоло Галлони, самъ довольно опытный въ дѣлѣ живописи, безъ дальнѣйшихъ разговоровъ остановилъ начатую Маццой работу. По вступленіи побѣдоносной французской арміи въ предѣлы Ломбардіи въ 1796 г., молодой генералъ Бонапарте посѣтилъ монастырь S. Maria delle Grazie, будучи привлеченъ туда славой Ліонардовской картины, и сдѣлалъ распоряженіе о томъ, чтобы это мѣсто было свободно отъ военного постоа. Онъ подписалъ приказъ объ этомъ, садясь на коня, на собственномъ колѣнѣ; но, къ сожалѣнію, приказъ остался безъ исполненія, потому что, вслѣдъ за тѣмъ, другой французскій генералъ приказалъ выломать монастырскія двери, и рефекторій былъ обращенъ въ конюшню. Исходившія теперь испаренія, конечно, усилили плѣсень, и сырость стала просачиваться изъ стѣны ручьями. Впослѣдствіи рефекторій былъ отданъ подъ складъ военныхъ при-

²⁸⁾ П. Пино приводитъ слѣдующія слова одного современника: «*tece col segreto suo rifiorire la pittura, toccando a punto di penello que'soli luoghi ove i colori erano affatto scaduti.*»

²⁹⁾ Какой видъ имѣла картина до своей реставраціи подъ кистью Беллотти, о томъ даетъ намъ понятіе Ричардсонъ младшій, посѣтившій Миланъ въ 1720 г. Во второмъ французскомъ изданіи его «Трактата о живописи», читаемъ: *les figures sont extrêmement ruinées, et tous les apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur sont entièrement effacés: le Christ et les figures qui sont à la gauche sont encore assez visibles à cela près que les couleurs en sont tout-à-fait ternies; il y a des endroits où il ne reste que la simple muraille. La seconde figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur sa poitrine, est celui qui s'est mieux conservé.*

надлежностей, причемъ картинѣ, сверхъ испытанныхъ ею поврежденій отъ сырости, пришлось еще страдать отъ грубости солдатъ, кидавшихъ въ нее камнями. Слѣды этого варварства замѣтны на стѣнѣ и понынѣ. О тогдашнемъ состояніи картины осталось слѣдующее свидѣтельство Аморетти:

«Въ послѣдніе дни я отправился взглянуть на «Тайную Вечерю». Едва вступивъ въ залу, служившую нѣкогда рефекторіемъ, я бросился къ картинѣ, съ цѣлью разсмотрѣть вблизи, каково ея состояніе, но не увидѣлъ почти ничего. Когда же я отступилъ на нѣкоторое разстояніе, она представилась мнѣ пострадавшей, однако не въ такой, какъ я думалъ, степени. Приэтомъ я замѣтилъ, что плѣсень, или, скорѣе, селитряный осадокъ, выступившій на стѣнѣ въ вертикальномъ направленіи, покрывалъ сплошь всю поверхность картины какъ-бы бѣловатою пеленой, или налетомъ, особенно явственнымъ, если смотрѣть на картину снизу вверхъ. Отскабливать этотъ налетъ—значило бы разрушать самую живопись, тѣмъ болѣе, что картина писана не на деревѣ, и отпаденіе кусковъ штукатурки и самой стѣны особенно содѣйствуетъ появленію селитры» ³⁰⁾.

Миланскому городскому управленію удалось наконецъ добиться, чтобы двери и окна въ рефекторій были заложены камнемъ. Въ 1800 г. произошло большое наводненіе, отъ котораго сырость въ этомъ помѣщеніи увеличилась до крайности. Не далѣе, какъ уже въ слѣдующемъ году, Джузеппе Босси, тогдашній секретарь миланской академіи художествъ, вошелъ съ представленіемъ о томъ, чтобы снова были приняты мѣры къ сохраненію картины. Первою изъ такихъ мѣръ было устройство новой двери въ рефекторій. Только въ 1807 г., неаполитанскій вице-король предписалъ реставрировать рефекторій и привести его въ приличный видъ; прежде всего были вставлены окна, и часть пола была сдѣлана заново; предъ картиной поставили родъ подмостокъ, съ которыхъ можно было бы разсматривать ее и на близкомъ разстояніи ³¹⁾.

Съ этой поры въ произведеніи Ліонардо не произошло никакихъ замѣтныхъ перемѣнъ, кромѣ той, что она еще нѣсколько

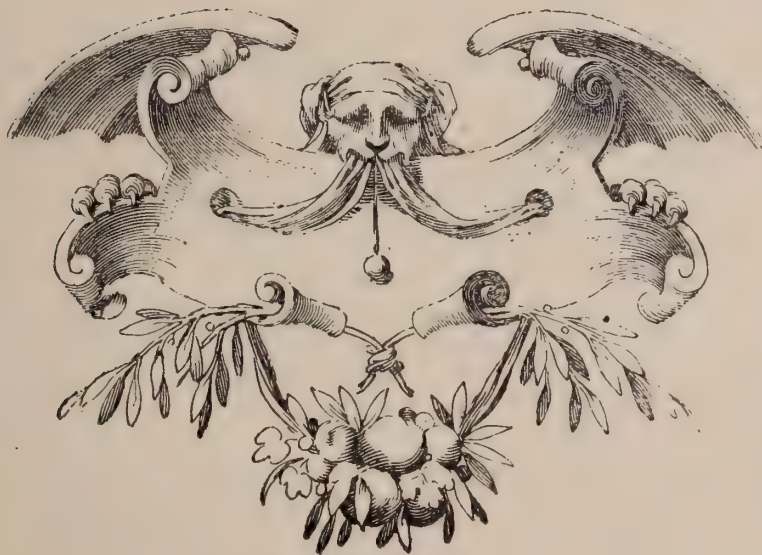
³⁰⁾ I. с., р. 76.

³¹⁾ Въ надписи, составленной по этому случаю, говорится: *Anno regni Italici III Eugenius Napoleo Ital. Prorex Leonardi Vincii picturam foede dilabentem parietibus reffectis excultis ab interitu adservit magna molitus ad opus eximium posteritati prorogandum.*

потускнѣла. Хотя отъ подлинной живописи не осталось ничего, за исключеніемъ нѣсколькихъ фрагментовъ, однако даже эта тѣнь исчезнушаго художественнаго произведенія хранитъ въ себѣ отблескъ давней красоты и производитъ чарующее впечатлѣніе ³²⁾).

³²⁾ Carlo Torri, въ «Ritratto di Milano», говоритъ: «Rimirandolo (il Cenacolo) quasi omai smarrito, disse esser egli un sole sull'ultime ore del giorno i cui cadenti raggi, se non appaiono risplendenti, danno però notizia d'esser stati lucidissimi» Съ своей стороны, Арменини замѣчаетъ: «mi parve però in tal modo un miracolo molto grande».

(Продолженіе будетъ).





ПУТИ И ДВИГАТЕЛИ ПЛАСТИЧЕСКИХЪ ИСКУСТВЪ

ВЪ ДОИСТОРИЧЕСКІЙ ПЕРІОДЪ.

Статья Н. Д. Ахшарумова.

I.

Какъ извѣстно, высокія степени знанія и искусства не достигаются сразу единоличнымъ усиліемъ человѣка, а составляютъ плодъ дружной работы многихъ, содѣйствующихъ другъ другу, или преемственно продолжающихъ начатое дѣло, людей. Путь, ими прокладываемый въ тѣхъ періодахъ исторіи, гдѣ отъ него остались слѣды, конечно, доступенъ для изученія; но прослѣдить его отъ извѣстной, достигнутой въ историческую эпоху, ступени, обратно, до первыхъ шаговъ, съ которыхъ онъ начался,—задача не легкая.

Въ дѣлѣ пластическаго искусства, однако, трудность эту нельзя себѣ объяснять отсутствіемъ фактовъ, которые мы могли бы признать очевидно первыми и младенческими еще шагами. Чтобы не далеко ходить,—мы ихъ видимъ въ лошадакахъ и человѣчкахъ, ко-

торыхъ даже въ глуши и въ крестьянскомъ быту даровитыя дѣти нерѣдко чертятъ палочкой на пескѣ, или уголькомъ на двери; но эти шаги не связаны между собой живою связью и гложуть безслѣдно, какъ сѣмена, упавшія на дорогу. Къ несчастію, на вопросъ: чего имъ не достаетъ, чтобы пустить ростки и оставить послѣ себя прогрессирующее потомство, или иначе, какіе факторы необходимы, чтобы обратить ихъ въ зачатки преемственного развитія,—исторія не дастъ прямого отвѣта, и мы должны искать его на другомъ пути.

Люди, въ доисторическій періодъ существованія человѣчества, первоначально вынуждены были къ труду желѣзной необходимостью; защита отъ непогоды, отъ стужи сѣверныхъ странъ и палящаго солнца южныхъ, отъ хищныхъ звѣрей и другихъ непріятелей, и добыча средствъ къ существованію стояли необходимо на первой очереди въ числѣ ихъ нуждъ. Но такъ какъ не было ни одной изъ нихъ, которую можно бы было удовлетворить вполнѣ одними данными человѣку природой способами, то, очевидно, первой и самою неотложной задачей человѣческаго труда должны были быть орудія рыбной ловли, охоты или войны: веревка, съ ея усложненіемъ, сѣтью; дубина, потомъ обратившаяся въ копье, съ дальнѣйшимъ его усовершенствованіемъ, стрѣлами; камень, потомъ обращенный въ молотъ, или въ топоръ, и праща. Покуда человѣкъ не успѣлъ пріобрѣсти себѣ этихъ пособниковъ, онъ, разумѣется, не имѣлъ и дома, въ смыслѣ искусственно-созданнаго жилья, его и замѣняли ему деревья съ естественнымъ ихъ навѣсомъ, или пещеры. Какъ далеко отъ насъ это время, о томъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ археологія. Стараніями ея, на примѣръ, доказано, что первобытный дикій, существовавшій охотой и рыбной ловлею, житель Европы былъ въ этой странѣ современникомъ мамонта и мохнатаго носорога, пещерной гіены, пещернаго льва, медвѣдя и нѣкоторыхъ другихъ подобныхъ породъ, которыя, съ незапамятныхъ временъ, или вымерли, или, гонимыя медленнымъ измѣненіемъ климата, переселились на Сѣверъ (какъ, на примѣръ, полярный олень, тогда несомнѣнно жившій еще во Франціи). Доказано также, что этотъ древнѣйшій житель Европы въ ту пору еще не зналъ металловъ, что онъ выдѣлывалъ инструменты свои и оружіе изъ камня, дерева, раковинъ, рога, костей; что онъ не имѣлъ посуды и не держалъ домашнихъ животныхъ, не приручилъ еще даже собаки и, наконецъ, дѣйствительно не имѣлъ искусственнаго жилья. А между тѣмъ, въ пещерахъ, служившихъ ему убѣжищемъ, на примѣръ, въблизи Перигора, во Франціи (департ. Дордонь), между

другими слѣдами его несомнѣннаго пребыванія найдено немало вещей, свидѣтельствующихъ, что онъ уже былъ (въ младенчески-ограниченномъ смыслѣ, конечно) знакомъ съ искусствомъ. Это—графическія изображенія большею частью хорошо знакомыхъ ему, по его обыденной жизни, животныхъ, вырѣзанныя на камнѣ или на кости какимъ-нибудь острымъ орудіемъ, нѣкоторыя даже съ попыткой тушовки*). Слѣдовательно, безсвязныя и младенческія начала графическаго искусства, а частію и скульптуры, по времени совпадаютъ съ древнѣйшими археологическими слѣдами существованія на землѣ человѣка, и это—весьма поучительный фактъ, особенно если представить себѣ, какого труда должны были стоить ему эти изображенія. Трудъ этотъ прежде всего былъ невынужденный, и продуктъ его, очевидно, на первыхъ порахъ по крайней мѣрѣ, имѣлъ характеръ чего-то ненужнаго, лишняго, что повидимому не только не отвѣчало насущнымъ его потребностямъ, но напротивъ служило даже какъ-будто въ ущербъ имъ. Но именно этотъ бросающійся въ глаза характеръ досужества и ненужности представляетъ намъ истинно человѣческую черту, какъ первый задатокъ освобожденія. Было, значить, у человѣка искони нѣчто, что побуждало его работать безъ всякой необходимости, и это нѣчто не внѣ его, а внутри. То былъ избытокъ творческой силы, бродившій въ душѣ, т. е. именно то зерно свободной дѣятельности, изъ котораго долженъ былъ вырасти потомъ весь необъятный міръ искусства.

Далѣе, съ усложненіемъ и успѣхомъ труда въ житейскомъ быту, являются и постройки, которыя составляютъ уже значительный шагъ впередъ на пути техническаго прогресса, хотя и чуждаго еще, вначалѣ, изящной цѣли. Чтобы оцѣнить этотъ шагъ, надо принять во вниманіе, что рисунокъ, въ его младенческомъ видѣ (а въ счастливыхъ случаяхъ даже и выпуклое воспроизведеніе видимаго), можетъ явиться, какъ тѣ лошади и человѣчки, которыхъ дѣти рисуютъ и въ наше время безъ всякаго замысла и техническаго умѣнья, просто въ силу пластической памяти и невольнаго, безсознательнаго отвѣта рукою тому, что дѣлается внутри нихъ. Дитя, безъ всякой внѣшней необходимости или примѣра, повинувшись лишь смутному внутреннему влеченію, отвѣчаетъ рукою

*) Замѣчательнѣйшій изъ всѣхъ образчикъ, однако, скульптурный. Это—кинжалъ, выдѣланный изъ рога сѣвернаго оленя, съ рукояткой, изображающей, сколько можно судить по нѣкоторымъ деталямъ, именно это животное (Sir John Lubbock. Prehistoric Times. London, 1865 pg. 254. Съ рисункомъ).

на то, что рисуется уже само собою въ его представленіи, и въ результатѣ выходитъ нѣкоторое подобіе хорошо знакомыхъ ему предметовъ. Если смотрѣть на эту его попытку безъ предубѣжденій, то нельзя не понять, что контуръ, въ его первобытной, безхитростной формѣ, чуждой еще понятія о перспективѣ, не требуетъ никакой работы ума въ смыслѣ абстракціи, потому что контуръ отдѣляетъ изображаемую фигуру отъ фона именно такъ, какъ она отдѣляется на ретинѣ глаза: линіей, или чертой. Но самый простой шалашъ, а тѣмъ болѣе хижина, требуютъ уже соображенія формы задуманнаго предмета съ его цѣлью и съ тѣми средствами исполненія, какія имѣются налицо, или какія надо еще добыть. Цѣль эта, впрочемъ, на первыхъ шагахъ строительнаго искусства опредѣляется только грубой житейской необходимостью, и ей незнакомы еще тѣ, болѣе тонкія, побужденія, которыя заставляютъ искать въ постройкѣ, какъ и при выдѣлкѣ первыхъ орудій труда, красивой формы.

Однако по мѣрѣ того, какъ растутъ техническое умѣнье и ловкость въ пріемахъ работы, является потребность орнаментации, заставляющая искать во всей обстановкѣ жизни—въ одеждѣ, въ домашней утвари и посудѣ, въ орудіяхъ механическаго труда и въ оружіи, а затѣмъ и въ постройкахъ—извѣстной пропорціи, симметріи, извѣстныхъ эффектовъ при сочетаніи линій и красокъ, ласкающихъ глазъ. Эта потребность и формы, въ которыхъ она выражается, относятся къ зрѣлому творческому искусству, какъ первый невнятный лепетъ младенца относится къ осмысленной рѣчи взрослого; переходъ между ними, какъ-бы онъ ни казался издали простъ, на дѣлѣ до крайности сложенъ и представляетъ собою медленный нравственный ростъ. Другими словами, проходятъ долгіе періоды умственнаго и нравственнаго развитія, и весь бытъ народа часто успѣваетъ преобразиться, прежде чѣмъ въ немъ просыпается тотъ духъ, помимо котораго въ дѣлѣ искусства нѣтъ и не можетъ быть настоящаго творчества. Къ исходу этого времени, образъ иныхъ вещей въ глазахъ человѣка пріобрѣтаетъ мало-по-малу двоякій смыслъ: одинъ совпадаетъ всецѣло съ значеніемъ ихъ въ обыденной, практической жизни; другой говоритъ обо всемъ, что связано косвенно съ представленіемъ ихъ въ душѣ человѣка, и что, въ процессѣ вѣками сложившейся ассоціаціи, захватываетъ нерѣдко все поле его міровоззрѣнія. Онъ говоритъ о важныхъ событіяхъ родовой и народной жизни, о людяхъ, игравшихъ въ нихъ главную роль, о горѣ и радости, о страхѣ и ожиданіи, о надеждахъ и

вѣрованіяхъ его, въ ту пору еще нераздѣльно связанныхъ со счастьемъ и несчастьемъ, съ міровоззрѣніемъ и вѣрованіями всего народа. И въ силу того, что онъ говоритъ, въ связи со всѣмъ строемъ мыслей и чувствъ, который онъ пробуждаетъ въ душѣ, этотъ образъ становится *символомъ*. Такъ, напримѣръ, собственный домъ человѣка, быть можетъ, — не болѣе какъ простая, крытая тростникомъ, мазанка, съ рогожей или съ звѣриною шкурою, замѣняющею дверь, и такая, мазанка, понятно не говоритъ душѣ его ничего особеннаго. Но по близости есть другое зданіе, далеко не похожее на простое жилище. Это — «опочивальня», устроенная надъ прахомъ родоначальника или главы народа, своимъ видомъ она заставляетъ человѣка глубоко задумываться, напоминая ему объ исходѣ изъ обыденной, знакомой жизни въ какой-то другой, невидимый и невѣдомый міръ, о которомъ въ народѣ ходятъ таинственные догадки, украшенные нерѣдко фантастическими разсказами, потому что никто въ народѣ не думаетъ, чтобы жизнь человѣка могла прекратиться безслѣдно послѣ того, какъ онъ заснетъ повидимому послѣднимъ сномъ. Сонъ этотъ, правда, глубже обыкновеннаго, и почившій не дышетъ, не шевелится, но тѣмъ не менѣе, это — все-таки сонъ, и причины его ясны. Невидимый, но присущій во всякомъ товарищѣ, или двойникъ, покинулъ его. Но онъ покидалъ заснувшего человѣка и прежде, подобнымъ же образомъ, и, оставляя его безъ чувствъ, безъ движенія, самъ уходилъ куда-то. Въ томъ, что онъ уходилъ, не можетъ быть никакого сомнѣнія, ибо покинутый имъ, проснувшись, потомъ вспоминалъ, что онъ не лежалъ все время въ безчувственномъ состояніи, а былъ въ разныхъ, нерѣдко далекихъ, мѣстахъ, видѣлъ людей, разговаривалъ съ ними, ѣлъ, пилъ, охотился. Очевидно, что это — не онъ, лежавшій безъ чувствъ, а другой, невидимо въ немъ пребывающій, уходилъ; теперь, когда онъ проснулся, этотъ двойникъ его уже въ немъ, хотя и дѣлится отъ него иногда, провожая его въ видѣ чего-то неуловимаго, темнаго, что ползетъ за нимъ по землѣ. И вотъ, наконецъ, этотъ тайный, незримый жилецъ, этотъ неуловимый спутникъ, тѣнь человѣка, или, какъ иначе называютъ, дыханіе его, духъ, покинулъ его въ послѣдній разъ, уже не на ночь, а на гораздо болѣе долгій и никому неизвѣстный срокъ.... Покинулъ, но вѣра, (поддерживаемая такими явленіями, какъ обморокъ, летаргическій сонъ, и проч.), что онъ существуетъ и можетъ, если захочетъ, вернуться пожалуй, даже и посѣщаетъ оставленнаго, ночью порою, тайно и на короткій срокъ, заставляетъ людей беречь остатки

почившаго, какъ святыню. И съ этой цѣлью, надъ ними устраивается нѣчто, совсѣмъ не похожее на другое жилье,—устраивается эта опочивальня, куда вдова и дѣти усопшаго, или другая родня, приносятъ на ночь жертву свою, заботливо удѣляемую изъ ихъ достатка, пищу, питье, и гдѣ хранятся одежда, оружіе, утварь почившаго, на тотъ случай, если они ему вдругъ понадобятся. И все это важно въ глазахъ народа, связано съ самыми задушевными вѣрованіями его, съ самыми дорогими надеждами. Понятно, что, при постройкѣ такой опочивальни, весь этотъ простодушный, но прочно сложившійся и унаслѣдованный вѣками отъ предковъ строй представленій не могъ до извѣстной степени не сказаться въ формѣ строенія, хотя, разумѣется, эта форма должна была прежде всего отвѣчать своей непосредственной цѣли — прочности и защитѣ отъ солнца и непогоды. Нужны были непременно, стало быть, кровля и крѣпкіе, врытые въ землю, столбы для поддержки ея; нужны были стѣны, отверстія сверху для свѣта, или для выхода дыма, когда въ честь почившаго будутъ жечь благоуханіе или жарить мясо, ему приносимое; нужны были входъ и жертвенникъ, чтобы класть на него приношенія. Были такимъ образомъ условія, ставившія предѣлъ свободному выбору зодчаго, и, повинувшись имъ, онъ не могъ дать зданію форму, которая выражала бы непосредственно то другое, болѣе важное, чтó съ нимъ связано въ мысляхъ людей. Тѣмъ не менѣе, форма и въ этихъ предѣлахъ вышла внушительною. Размѣры постройки, просторъ внутри ея, стройныя линіи стѣнъ столбовъ, таинственный полумракъ внутри — все возбуждаетъ въ семьѣ почившаго и въ народѣ, котораго онъ былъ главою, извѣстное, соотвѣтствующее его задачѣ, душевное настроеніе, въ силу котораго вещь говоритъ не сама о себѣ, а о чемъ-то другомъ, гораздо болѣе важномъ, на что она служитъ намекомъ. И это — громадный шагъ, свидѣтельствующій, что на пути развитія зарождающагося искусства сложились уже два мощныхъ двигателя: одинъ—вѣра народа, связующая его въ одно недѣлимое цѣлое, внутреннюю, духовною связью, вѣра въ невидимый міръ, куда уходитъ по смерти духъ человѣка; другой—дѣло рукъ его, косвенно, но внушительно и наглядно, свидѣтельствующее объ этой вѣрѣ: *прообразъ и символъ* ея.

II.

Съ развитіемъ первобытной вѣры, растетъ и духовный міръ, ею созданный. Предки, переселяясь въ него изъ видимой жизни и наполняя его, образуютъ въ немъ, мало-по-малу, цѣлыя поколѣнія, съ ихъ миѳической родословною и выходящую изъ границъ человѣческой мѣры іерархію властей и могуществъ, изъ которыхъ иныя милостивы и благосклонны къ народу, другія враждебны ему и злы. Но параллельно съ ихъ идеальной градаціей растетъ и другая, обрядная, внѣшняя сторона народнаго отношенія къ нимъ и поклоненія имъ, или, иначе, то, что мы называемъ *культomъ*.

«Святое мѣсто — говоритъ Спенсеръ — искони начиналось тамъ, гдѣ покоятся мертвые, и гдѣ ихъ души, какъ полагаютъ, приходятъ ихъ навѣщать. Пещера, служащая имъ могилой, домъ, укрывающій ихъ, или другое мѣсто упокоенія, обращается въ храмъ, а то, на что кладутъ приношенія, становится жертвенникомъ и алтаремъ. Пища, питье и другіе дары превращаются въ жертвы и возліянія. Посты, вначалѣ не больше какъ похоронный обрядъ, обращаются въ религіозный обычай. Хвалы, воспѣваемые умершимъ при ихъ погребеніи, а впослѣдствіи при повторяемыхъ въ честь ихъ тризнахъ, переходятъ въ молитвенныя славословія, составляющія одинъ изъ главныхъ обрядовъ богослуженія. Взыванія къ мертвому, у котораго просятъ благословенія, помощи и защиты отъ бѣдъ, пріобрѣтаютъ смыслъ молитвъ, обращенныхъ съ тою же цѣлію къ божеству.... Изъ этихъ простыхъ началъ проистекаютъ всѣ формы богослуженія» *).

Но каковы бы ни были эти формы, первымъ театромъ, на сценѣ котораго онѣ зарождаются и растутъ, служить то дѣло рукъ человѣческихъ, которое, начинаясь съ простаго навѣса, устрочнаго надъ трупомъ, обращается мало-по-малу въ капище, или въ храмъ. Понятно поэтому, что священное зданіе изукрашивалось предпочтительно передъ всякимъ другимъ произ-

*) *Herbert Spencer, Principles of Sociology. Vol. I, 2 Edition. 1877 pg. 301—446.* Выводы Спенсера и другихъ, на которые мы здѣсь ссылаемся, основаны вполне на свидѣтельствахъ путешественниковъ и миссіонеровъ о бытѣ и нравахъ дикихъ или полудикихъ племенъ, до которыхъ еще не коснулись ни свѣтъ христіанской вѣры, ни наша цивилизація. Нужно ли пояснять, что матеріалъ этотъ, по своему исключительно этнографическому характеру, чуждъ всякаго отношенія къ священной исторіи?



Пожаръ въ деревнѣ
картина Н. А. Дмитриева-Оренбургскаго.

веденіемъ человѣческаго искусства. Между простыми орнаментами, внутри и снаружи его, мы видимъ однако уже съ древнѣйшихъ временъ графическія или скульптурныя изображенія. Сначала они лишены самостоятельнаго значенія; но такъ какъ зданіе, которое они украшаютъ, имѣетъ прежде всего священный смыслъ, то и фигуры эти, кромѣ орнаментальнаго своего характера, пріобрѣтаютъ мало-по-малу еще значеніе образовъ, говорящихъ взору людей о чемъ-нибудь, связанномъ съ ихъ религіознымъ міровоззрѣніемъ. Поэтому мы находимъ, на первомъ планѣ среди нихъ, изображенія самого умершаго или чего-либо близко съ нимъ связаннаго, чего-либо напоминающаго то особенное значеніе, которое онъ сохранилъ, или, какъ это нерѣдко случается, пріобрѣлъ по смерти для своего семейства и для народа. А такъ какъ значеніе это, въ связи съ таинственными разсказами о роли его въ невидимомъ мірѣ и въ сонмѣ духовъ, съ вѣками растетъ, сообщая умершему, въ глазахъ отдаленныхъ его потомковъ или почитателей, божественный ореолъ, то и фигуры, наглядно о немъ говорящія, пріобрѣтаютъ мифологическій смыслъ.

Таковъ переходъ отъ младенчески-простодушнаго, но понятнаго намъ культа предковъ къ культу пластическихъ изображеній, которымъ усвоенъ божественный смыслъ. Въ глазахъ людей развитыхъ, но забывшихъ младенческой періодъ интеллектуальной своей жизни и важную роль, какую игралъ въ немъ символъ, онъ можетъ казаться чудовищнымъ шагомъ назадъ, погружающимъ цѣлые племена и народы въ потемки грубѣйшаго суевѣрія. Но иначе представится намъ этотъ шагъ, если мы вспомнимъ дѣтство свое и ту важность, какую имѣли для насъ въ ту пору нѣкоторыя вещи, потомъ потерявшія въ нашихъ глазахъ свой прежній серьезный смыслъ.

«Очень немногіе изъ числа образованныхъ европейцевъ—говорилъ Тэйлоръ¹⁾—даютъ себѣ ясный отчетъ, что и они когда-то сами прошли то состояніе мысли, изъ котораго племена на нисшей ступени цивилизаціи никогда не выходятъ вполне; а между тѣмъ это—фактъ, и дитя въ европейской семьѣ, играющее со своею куклой, даетъ намъ ключъ къ уразумѣнію нѣкоторыхъ интеллектуальныхъ феноменовъ, отличающихъ высоко-развитыя расы отъ дикарей. Когда ребенокъ играетъ куклою или другой игрушкой, то эта послѣдняя служитъ обыкновенно мысли его

¹⁾ E. Tylor, *Reseaches into the iarly history of Mankind.*, Ch. VI. *Images and names.*

представительницею какого-нибудь воображаемого предмета, съ которымъ она имѣетъ болѣе или менѣе сходства. Въ деревянныхъ солдатикахъ, напимѣръ, или въ звѣряхъ изъ Ноева ковчега, всякій сразу можетъ настоящихъ узнать звѣрей и солдатъ, и все, что требуется со стороны ребенка, это—вообразить ихъ живыми и большими по росту, да представить себѣ, что они движутся сами собой, тогда какъ на самомъ дѣлѣ ихъ надо переставлять. Но ребенокъ съ живымъ воображеніемъ удовольствовался бы и меньшимъ. Онъ могъ бы придать имъ гораздо болѣе своего, субъективнаго, могъ бы легко, напимѣръ, заставить собаку служить вмѣсто лошади, или солдата за пастуха, до такой степени, что наконецъ реальное сходство могло бы совсѣмъ улетучиться, и, напимѣръ, щепка, спущенная на ниточкѣ, изображала бы для него корабль на морѣ, или карету въ дорогѣ. Тутъ уже сходство щепки съ каретой или кораблемъ дѣйствительно очень слабо; но все-таки это—предметъ, который можно заставить двигаться, куда нужно, и поставить на должное мѣсто между другими. Нужды нѣтъ, что онъ не похожъ на то, что дитя, въ своихъ мысляхъ, легко представляетъ себѣ подъ нимъ: онъ все-таки отвѣчаетъ цѣли—служить пособіемъ для ребенка, которому онъ помогаетъ распредѣлить и обособить свои идеи, продѣлывая съ предметами и воображаемыми ихъ дѣйствіями какую-нибудь знакомую или вымышленную исторію съ цѣлымъ рядомъ событій и сценъ. А много ли помогаетъ ему приэтомъ реальный предметъ, приводящій въ движеніе его мысль, въ томъ легко убѣдиться, отнявъ его у ребенка и предоставивъ ему играть съ пустыми руками..... Въ раннюю пору, игра развиваетъ дѣтей гораздо больше ученія, и польза игрушекъ для нихъ велика, ибо онѣ даютъ ребенку возможность, такъ сказать, разобрать на части знакомую ему сцену или событіе и составить потомъ изъ частей этихъ новыя комбинаціи—упражненіе, неизмѣримо усиливающее въ его головѣ опредѣленность идей и способность мысли къ анализу. Поэтому, тщательно выдѣланныя во всѣхъ деталяхъ фигурки и цѣлыя бытовые сцены, которыми нынче полны игрушечные магазины, оказываются на дѣлѣ такъ бесполезны. Все, до послѣдней мелочи, въ нихъ налицо и исполнено очень вѣрно съ дѣйствительностью; но это--модели, а не игрушки, и дѣтямъ, которые знаютъ отлично, чего имъ нужно, онѣ очень скоро надоѣдаютъ. Что нужно ребенку—это совсѣмъ не одна какая-нибудь картинка, а средство составить себѣ ихъ тысячу. Реальное знаніе, какое способны дать ему всѣ эти игрушечныя хозяйства, домики съ пол-

ною бытовой обстановкой, онъ можетъ пріобрѣсти и безъ нихъ, непосредственнымъ наблюденіемъ, а игрушки, чтобы служить для цѣлей ранняго воспитанія, должны быть отдѣльными, дабы изъ нихъ можно было составить какъ можно больше разнообразныхъ комбинацій; онѣ не должны быть слишкомъ детальными воспроизведеніями изображаемыхъ ими вещей, дабы могли служить не рабскимъ сколкомъ съ нихъ, а символами, способными, при помощи воображенія, служить представителями большаго числа предметовъ».

«Нѣчто весьма похожее—говоритъ далѣе Тэйлоръ—представляетъ намъ и умственная жизнь человѣка на нисшей ступени цивилизаціи. Идолъ для дикаря, въ извѣстной сферѣ мышленія, отвѣчаетъ той же потребности, какъ и подобіе его, кукла, въ рукахъ ребенка. Онъ помогаетъ ему придавать опредѣленный смыслъ и личность иначе неосязаемой для него идеѣ о высшемъ существѣ, которую его мысль едва способна обнять безъ какой-нибудь материальной точки опоры. Какимъ путемъ родятся такія идеи—это другой вопросъ, а здѣсь довольно сказать, что, поскольку мы знаемъ изъ достовѣрныхъ источниковъ, онѣ существуютъ вездѣ, по крайней мѣрѣ въ элементарной и неразвитой степени».

Но откуда берутся образы, ихъ воплощающіе?

Спенсеръ приводитъ множество фактовъ, свидѣтельствующихъ, что балъзамированный, или иначе какъ-нибудь сохраненный трупъ покойника, и затѣмъ, если онъ почему-нибудь сокрытъ отъ взора, грубо выполненное изъ глины или изъ камня его подобіе на могилѣ, сплошь и рядомъ являются первымъ шагомъ въ прогрессѣ развитія этого рода богослуженія. Но для насъ интереснѣе общій, психологическій путь, и вотъ что мы находимъ о немъ у Тэйлора:

«Грубость и неотесанность истукановъ—говоритъ онъ,—служащихъ идолами у многихъ, и даже далеко не самыхъ низко развитыхъ племенъ, по истинѣ изумительна. Въ большинствѣ случаевъ есть однако предѣлъ безформенности кумира, въ которомъ видятъ подобіе человѣческихъ формъ, и это—тотъ же предѣлъ, какого дитя безсознательно требуетъ отъ предмета, служащаго ему куклой. Именно нужно, чтобы его относительная длина, ширина и толщина отвѣчали хоть сколько-нибудь обыкновеннымъ пропорціямъ тѣла. Продолговатый брусокъ, или мотовилка, поставленные на землю стоймя, или положенные плашмя, достаточны, чтобы ребенокъ могъ вообразить

себѣ подѣ ними стоящихъ или лежащихъ людей; но кубъ, или шаръ, не годятся уже для этого».

«Почти такой же критеріумъ существуетъ у дикарей. Мы всѣ, хотя и въ различной степени, одарены пластическою способностью, всматриваясь въ неодушевленные вещи, видѣтъ въ нихъ формы людей и животныхъ, и сходство этихъ послѣднихъ съ случайными очертаніями вещей, напоминающихъ намъ о нихъ, дѣйствительно иногда бываетъ разительнымъ. Но гораздо чаще оно такъ слабо, что мы дополняемъ его въ воображеніи, иногда же оно не простирается далѣе нѣкотораго грубаго подобія въ пропорціяхъ длины и поперечника. Однако даже и въ этой, повидимому ничтожной степени, оно заставляетъ фантазію играть, и миѣны, построенные на немъ, такъ многочисленны, что мы ихъ находимъ всюду, во всѣхъ частяхъ свѣта и между народами, часто стоящими далеко другъ отъ друга на ступеняхъ цивилизаціи».

«Такъ, напримѣръ, фигура плачущей, обращенной въ скалу Ніобеи видна на горѣ Сипилѣ. Грубые поясные болваны въ степяхъ Средней Азіи (извѣстные и у насъ, въ Россіи, подѣ именемъ Каменныхъ Бабъ) боготворятся кочевниками. Въ группахъ стоячихъ камней, сооруженныхъ древними обитателями Африки и Индіи, туземцы и нынѣ думаютъ видѣтъ гигантовъ съ ихъ стадами, обращенныхъ въ камень. Улицы монолитовъ въ Карнакѣ — это окаменѣлые батальоны. Круги каменьева на побережныхъ равнинахъ Англіи служили тоже источникомъ странныхъ легендъ, каково напр. сказаніе, сложившееся вѣроятно во времена пуританскаго аскетизма, объ одномъ изъ такихъ круговъ, что это — хороводъ дѣвушекъ, превращенныхъ въ камень за то, что онѣ плясали въ воскресный день. Высшія одушевленные существа, какія извѣстны намъ, суть люди, а потому, естественно, идолы большею частью должны были представлять болѣе или менѣе грубое воспроизведеніе человѣческихъ формъ. Стараясь чѣмъ-нибудь выразить, что существа, изображенные такимъ образомъ, гораздо могущественнѣе и выше людей, имъ придавали часто громадный ростъ, а иногда надѣляли ихъ нѣсколькими головами и нѣсколькими парами рукъ и ногъ — простодушный намекъ, что они гораздо мудрѣе, сильнѣе или быстрѣе людей. Солнце и мѣсяцъ, въ которыхъ дикіе думаютъ видѣтъ нерѣдко одушевленные существа, имѣли тоже свои пластическія олицетворенія. Даже истуканы животныхъ пользуются нерѣдко честью служить изображеніемъ сверхестественныхъ силъ, и это не должно

удивлять насъ, если мы примемъ въ соображеніе, что дикарь отнюдь не считаетъ животныхъ стоящими такъ далеко ниже его, какъ человѣкъ цивилизованный, а напротивъ приписываетъ имъ даръ слова и до извѣстной степени душу. Мало того, по мнѣнію дикаря, иныя животныя одарены отъ природы способностями, которыхъ люди или совсѣмъ не находятъ въ себѣ, или находятъ лишь въ слабой степени, и такія способности, въ дѣтскомъ міровоззрѣніи дикаря, приписываются часто богамъ, вслѣдствіе этого и олицетворяемымъ въ видѣ животныхъ, или, иначе, въ образѣ человѣка, которому приданы части животныхъ формъ. Такъ, ноги оленя, львиная голова, или крылья птицы, являются символическимъ изображеніемъ быстроты на бѣгу, или свирѣпости бога, или же его способности парить въ небесахъ, а на примѣръ, козлиныя ноги Пана могутъ служить намекомъ на дѣятельность его и характеръ. Но есть извѣстный процессъ человѣческаго мышленія, путемъ котораго, въ племенахъ, стоящихъ на низкомъ уровнѣ умственнаго развитія, пластическія изображенія дѣлаются нерѣдко предметомъ грубѣйшаго суевѣрія. Человѣкъ, на такомъ уровнѣ, склоненъ вѣрить, что между предметомъ и его образомъ есть реальная связь, независимая отъ субъективнаго ихъ сочетанія въ представленіи—сочетанія, о которомъ онъ не даетъ себѣ никакого отчета. Отсюда недалеко до положительнаго смѣшенія образа съ тѣмъ, что онъ долженъ изображать. Послѣдствія хорошо извѣстны. Могушественная потребность для мысли, на первыхъ ея шагахъ, въ матерьяльной опорѣ для религіознаго чувства, вмѣстѣ съ безсиліемъ дикаря отдѣлить, въ своемъ разумѣни, форму вещей отъ реальной ихъ сущности, породила во всѣхъ странахъ свѣта и чуть-ли не во всѣ періоды исторіи цѣлый міръ фетишей и идоловъ, по убѣжденію грубой толпы одаренныхъ самостоятельной жизнію и сверхестественной силой. Есть однако положительные свидѣтельства, что разумные люди, даже и между низшими племенами, не раздѣляютъ общаго заблужденія. Съ другой стороны, какъ извѣстно, и въ цивилизованномъ мірѣ масса неразвитыхъ людей далеко невездѣ свободна отъ вѣры въ живую, реальную связь образа съ изображеннымъ существомъ и въ чудесную силу перваго.»

Слабость мысли и необузданная свобода фантазіи, обряды богослуженія и потребность въ вещественной точкѣ опоры для религіозныхъ идей, разумъ и заблужденіе, вѣра и суевѣріе,—все такимъ образомъ соединилось въ дѣтствѣ народовъ, чтобы сдѣ-

латъ символъ однимъ изъ самыхъ раннихъ двигателей на пути зарожденія и развитія пластическаго искусства.

III.

Но, по мѣрѣ того, какъ мысль человѣка зрѣла, и отношенія ея къ внѣшней дѣйствительности становились сложнѣе, опредѣленнѣе и устойчивѣе, тѣ созданія ея, которыя прежде нуждались въ грубой вещественной точкѣ опоры, какъ хромоу нуждается въ костылѣ, нашли себѣ выраженіе на другомъ, кратчайшемъ пути. Его открыла и проложила другая, еще гораздо болѣе неотложная и могущественная потребность — потребность общенія и раздѣла между людьми въ минуты особенно-страстнаго настроенія ихъ души. Въ основѣ ея однако лежали все тотъ же избытокъ творческой силы и тотъ же инстинктъ, заставлявшій людей искать общенія и поддержки въ стремленіи ихъ создать, устроить и заселить ихъ внутренній міръ. Потребность эта на первыхъ порахъ была безсознательна, но тѣмъ могущественнѣе былъ зовъ ея. И вотъ, изъ глубины души человѣческой вырвался на нее невольный отвѣтъ. Это — страстная рѣчь и пѣвучій, измѣнчивый, то заунывный, то радостный и торжественный ея тонъ, сопровождаемый часто не менѣе страстной жестикуляціей. Исконная форма ея — это *народная пѣсня*, сопровождаемая нерѣдко пляской. Слова ея просты, но выразительны, а напѣвы не выдуманы. Чуткое ухо пѣвца улавливаетъ ихъ вокругъ себя, въ дѣйствительной жизни. Это — пѣвучій голосъ матери, убаюкивающей ребенка, или молитва вдовы, или радость и ликование тысячеустной толпы побѣдителей, или же жалоба оторваннаго навѣкъ отъ родины и семьи раба, а нерѣдко и тѣ, и другіе таинственные напѣвы, которыми окружающая природа будитъ въ груди прислушивающагося къ ея голосу человѣка согласное настроеніе.

«Древнѣйшею пѣсней у римлянъ — говоритъ Моммзенъ — слыла та, которую листья, въ зеленомъ уединеніи лѣса, поютъ про себя. Получившіе свыше даръ подслушивать, что шепчетъ и напѣваетъ въ дубравѣ *благосклонный духъ* (*Faunus*, отъ *favere*, *благоволишь*), повторяютъ это впослѣдствіи людямъ рифмически-размѣренной рѣчью (*Casmen*, позднѣе *carmen*, отъ *canere* — пѣть).

Въ народѣ на этихъ вѣщихъ пѣвцовъ смотрѣли какъ на затронутыхъ богомъ мужей и женъ (*Vates*)¹⁾.»

На этомъ исконно-общемъ фонѣ народной пѣсни съ древнѣйшихъ временъ обозначаются уже явственно разные типы душевнаго настроенія, основные мотивы котораго, хотя нерѣдко и слитые въ одинъ общій потокъ, никогда не теряютъ своей характерной окраски. Слабѣйшій изъ нихъ по силѣ страсти, но вмѣстѣ и самый богатый по разнообразію содержанія, это—типъ *бытовой*. Сюда относятся прежде всего любовныя пѣсни; далѣе—свадебныя, похоронныя, колыбельныя, праздничныя или застольныя, плясывыя, хвалебныя и хулебныя, — даже насмѣшливыя. А самый могущественный, но вмѣстѣ и самый однообразный изъ всѣхъ, это—типъ *религіозный*. Хвалебные гимны, молебствія, покаянія, заклинанія, посвященія и обѣты—все окрашено въ немъ однимъ, настолько преобладающимъ, тономъ душевнаго настроенія, что оттѣнки большею частью лишены самостоятельнаго значенія. Позднѣйшій и, въ зрѣломъ періодѣ своего развитія, стоящій уже на порогѣ исторіи, это—*этический* или *героическій* типъ, который однако въ раннюю пору рѣдко свободенъ отъ религіозной окраски и съ нею пріобрѣтаетъ смѣшанный, *легендарный характеръ*.

Общее имя, усвоенное всѣмъ этимъ типамъ у грековъ, правда, захватываетъ гораздо болѣе зрѣло развитую и обширную сферу того же явленія; но первымъ росткомъ, изъ котораго оно разрастается въ мощно-вѣтвистое дерево, всегда и вездѣ была *народная пѣснь*. Общій характеръ понятія, связаннаго первоначально у грековъ съ словомъ *Поэзія* (отъ *Poietiv*) это—«созданіе» или «произведеніе»; но и у нихъ оно рано усвоено было собственно творчеству слова, или, точнѣе, *вымыслу*. Это не слѣдуетъ понимать однако буквально, въ смыслѣ умышленной выдумки какой-нибудь небывальщины, хотя иные изъ вымысловъ первобытной поэзіи и могутъ, повидимому, имѣть для насъ этотъ смыслъ. Но слѣдуетъ помнить, что многое въ жизни, какъ понималъ ее человѣкъ въ тѣ древнія времена, было весьма далеко отъ нашего, современнаго пониманія. Цѣлыя области натуральныхъ явленій были покрыты глубокимъ мракомъ, въ который не проникъ еще ни одинъ лучъ знанія, а въ причинной связи, даже и между обыденными, хорошо знакомыми человѣку фактами, существовали пробѣлы, выполнявшіеся, безъ задней мысли, ребячески необузданною фантазіей. Область

¹⁾ *Римская исторія*, Т. Моммзена. Томъ I, часть I ая. Изданіе Солдатенкова, стр. 207.

вѣры въ особенности полна была тѣмъ, что мы теперь называемъ мифами, но что въ глазахъ вѣрующихъ людей, впервые пустившихъ ихъ въ ходъ, отнюдь не имѣло такого значенія. Поэтому общій смыслъ поэзи, какъ онъ опредѣлился впервые у грековъ, дѣлаетъ честь ихъ трезвому разумѣнію, особенно если принять во вниманіе, что не было, можетъ быть, въ мірѣ народа, болѣе ихъ склоннаго къ баснословію. Ясно, что, создавая свой безконечно обширный и пестрый мифологическій міръ, они до извѣстной степени понимали характеръ этого рода творчества и, отмѣтивъ его широкой чертою *вымысла*, не находили однако же въ этомъ вымыслѣ ничего принципиально-враждебнаго истинѣ. Такъ понимаемъ дѣло по существу и мы, ихъ наслѣдники. Мы называемъ вымысломъ романъ и драму, вовсе не разумѣя подъ этимъ, чтобы главное и существенное въ ихъ содержаніи было сочинено. Живые, хорошо знакомые намъ въ дѣйствительной жизни характеры должны быть изображаемы въ нихъ, и даже событія, въ ходѣ которыхъ характеры эти обнаруживаются, хотя бы данная комбинація ихъ и никогда не случилась въ дѣйствительности, должны быть возможны, и возможность эта должна быть изъ тѣхъ, которыя, при извѣстныхъ условіяхъ, часто осуществляются. Разница только въ томъ, что, съ точки зрѣнія древнихъ, многое, ставшее въ нашихъ глазахъ уже давно совсѣмъ несбыточнымъ, для нихъ казалось самымъ обыкновеннымъ дѣломъ, причемъ на первомъ планѣ стояло вмѣшательство боговъ въ событія человѣческой жизни. Замыслы, рѣчи, дѣла и все вообще, что въ жизни людей имѣетъ важныя, роковыя послѣдствія, приписывалось въ ту пору, даже умнѣйшими изъ людей, божественному внушенію, и это послѣднее представлялось столь натуральнымъ, что никому и на мысль не могло прійти считать подобное объясненіе баснословіемъ. Что касается до насъ, то мы имѣемъ свои раціональныя основанія придавать ему очень серьезный смыслъ, ибо видимъ здѣсь естественный путь, которымъ у древнихъ рождались и выросли ихъ героическіе и религіозные идеалы.

Роль, какую приэтомъ играла *народная пѣснь*, была громадная, такъ какъ она была по истинѣ общая колыбель всѣхъ идеаловъ, какіе легли въ основаніе не только поэзи древнихъ народовъ, но и всего ихъ міровоззрѣнія. И вотъ, наконецъ, уже въ историческую эпоху, въ ряду ихъ созрѣлъ, однимъ изъ послѣднихъ, *пластическій идеалъ*. Это былъ уже не условный веществен-

ный знакъ, не символъ туманнаго представленія о невидимомъ существѣ, а идеальное воплощеніе въ человѣческомъ образѣ, съ одной стороны, божества, а съ другой—недорослаго до него, но тѣмъ не менѣе близкаго къ божеству и считавшагося нерѣдко даже въ родствѣ съ нимъ, богоподобнаго человѣка. Первыя, скользкія и измѣнчивыя, хотя и яркія, очертанія обоихъ создавались вездѣ поэзіей; но далеко не вездѣ другое, позже ея созрѣвшее искусство, *искусство пластическое*, успѣло ихъ воплотить. Скульптура у нѣкоторыхъ изъ древнихъ народовъ, хотя и достигла, въ техническомъ отношеніи, до извѣстной степени зрѣлости, однако памятники ея не говорятъ намъ почти ничего объ ихъ нравственной жизни, и только у трехъ народовъ, да и то далеко не въ равной мѣрѣ, она даетъ намъ понятіе о священномъ и героическомъ ихъ идеалѣ. Скажемъ о нихъ нѣсколько словъ и упомянемъ еще объ одномъ, обладавшемъ высокими религіозными идеалами, но совершенно нищимъ по части пластическаго искусства. Имѣли его, и притомъ въ высокой степени, три народа: египтяне, индійцы и греки, а вовсе отсутствуетъ оно у евреевъ, не смотря на высокій полетъ ихъ священной поэзіи.

IV.

Строй религіозной и политической жизни у египтянъ имѣлъ одну весьма замѣчательную черту, которая тѣмъ поразительнѣе, что мы совсѣмъ не находимъ ея у другихъ народовъ. Это—великая стойкость. На такомъ разстояніи времени, о которомъ исторія можетъ составить себѣ лишь смутное представленіе, государство Египетъ имѣло уже, на сколько мы можемъ судить, ту самую политическую организацію, какую застали въ немъ, въ концѣ его существованія, греки. Могущественное самодержавіе, опирающееся на касты жрецовъ и воиновъ, тысячелѣтнія династіи, изрѣдка озаренныя громкой военной славой, глубоко-покорный и вообще довольный своею судьбою народъ; хлѣбопашество, процвѣтающее благодаря естественнымъ, необычайно счастливымъ, условіямъ орошенія и удобренія почвы; вѣра, основанная на поклоненіи постоянно благопріятнымъ для человѣка силамъ природы, изрѣдка, и въ минуты заслуженнаго негодованія, посѣщающимъ грѣшный народъ, въ видѣ страшныхъ бичей—голода, мора и саранчи; вѣрная память и безконечныя попеченія о судьбѣ умершихъ и, наконецъ, колоссальные памятники архитектуры съ служащею ей украшеніемъ и ей под-

чиненной скульптурой, грандіозныя, мощно-спокойныя формы которой и мастерство исполненія свидѣтельствуютъ о неутомимомъ, дружномъ трудѣ, соединенномъ съ высокою техникой,—все это, хотя нынче и не интересуется насъ, какъ интересовало еще недавно, приманкою мнимыхъ, глубоко-сокрытыхъ тайнъ, если и не приводитъ въ восторгъ, то несомнѣнно внушаетъ къ себѣ уваженіе. Въ политикѣ, это — высшее воплощеніе консервативнаго идеала, которому нѣтъ другаго примѣра на свѣтѣ. Въ теченіе неогляднаго ряда вѣковъ, Египетъ остался, въ сущности, почти тѣмъ же, чѣмъ онъ и былъ, и если въ послѣднюю тысячу лѣтъ это прочное зданіе рушилось, то причина тому была, очевидно, не въ немъ самомъ, а въ несчетныхъ ударахъ, которые наносились ему извнѣ. Въ религіи, мы видимъ тѣ же династіи олицетворенныхъ силъ природы, съ той же неограниченной и безсмѣнной властью надъ людьми, и культъ, устремленный всецѣло къ тому, чтобы обезпечить умершимъ такое же внѣшнее, неподвижное и безбѣдное существованіе, какимъ они пользовались при жизни,—слѣдовательно тотъ же консерватизмъ и тотъ же могучій, несокрушимый, гранитный устой, въ которомъ, съ другой стороны, нельзя не признать застоя. Въ искусствѣ — пластическій идеалъ здоровой и сильной расы, въ которомъ духъ человѣческій какъ-будто бы силился сбросить съ себя оковы животной природы, но не успѣлъ еще сдѣлать послѣдняго шага, а потому остался безличенъ. Здѣсь—каменное спокойствіе тысячелѣтняго сна въ положеніи тѣла, въ чертахъ лица, и только едва мерцающая усмѣшка на чувственныхъ полныхъ губахъ, какъ-бы загадка, которая была задана Египту въ началѣ его существованія, надъ которою онъ задумался, но которой не рѣшилъ; аллеи и улицы колоссальныхъ фигуръ, и всѣ, какъ одна, что называется, ростъ въ ростъ, волосъ въ голосъ и голосъ въ голосъ; барельефы, имѣющіе смыслъ надписей, и настоящія надписи на старинномъ, варварски-символическомъ письменномъ языкѣ, напоминающемъ наши ребусы,—языкъ, который служилъ колодками умственному движенію, и которому были нужны десятки строкъ, съ процессіями окаменѣлыхъ фигуръ, чтобы передать какое-нибудь одно, простое имя. А между тѣмъ, народъ имѣлъ и другую, гораздо болѣе совершенную, письменность; но она служила для обыденныхъ цѣлей и оставалась у высшихъ классовъ въ презрѣніи. Ясно, что, при такихъ условіяхъ, невозможны были ни памятники поэзіи, ни преемственная наука; ясно также и то, что въ нихъ и не нуждались.

Совсѣмъ другую картину находимъ мы въ Индіи. Ни въ политическомъ, ни въ этнографическомъ, ни въ религіозномъ смыслѣ, Индія никогда не составляла цѣлаго. Въ политическомъ отношеніи, это былъ постоянный театръ иноплеменныхъ вторженій и добыча несчетныхъ завоевателей, которые приходили, грабили, разоряли, селились, захватывали, что только могли захватить, устраивались, говорили, жили, молились посвоему. Мало того, если что и было въ этой землѣ постоянно, то это именно отсутствіе національной и политической связи между безчисленными слоями и группами населенія. Страшная рознь раздѣляла и раздѣляетъ тамъ до сихъ поръ людей одного говора и одной вѣры, живущихъ нерѣдко въ одномъ и томъ же городѣ, даже въ одномъ кварталѣ. Религія Индіи тоже весьма далека отъ какого-либо національнаго или государственнаго единства. Не говоря уже о такихъ противорѣчіяхъ, какъ исконная вѣра браминовъ и относительно новый буддизмъ, или пришлый, но тѣмъ не менѣе прочно-укоренившійся магометанизмъ, — въ самомъ браманствѣ нѣтъ общей и стройно-дифференцированной религіозной идеи. Безплотные философическіе абстракты мѣшаются въ немъ съ мифологическими олицетвореніями силъ природы и съ воплощеніями нравственныхъ принциповъ; строгій монотеизмъ уживается съ поэтическимъ многобожіемъ, и самая необузданная пантеистическая фантазія — съ самымъ сухимъ дуализмомъ. Въ итогѣ, браманскій Олимпъ далеко не представляетъ созерцанію вѣрующаго цѣльной и ясно определенной въ своихъ деталяхъ картины, и всѣ старанія установить въ немъ какое-нибудь догматическое единство, старанія касты, ревниво хранившей въ своихъ рукахъ ключи къ уразумѣнію религіозныхъ тайнъ, имѣли одинъ результатъ: къ безчисленной и нестройной толпѣ боговъ прибавилась необъятная масса, съ одной стороны, необузданно-фантастическихъ, съ другой, туманно-философическихъ толкованій, которыя вмѣстѣ только усилили мракъ. Но страннымъ, образомъ, между этими толкованіями мы находимъ мѣстами такіе глубокіе взгляды на строй мірозданія и на смыслъ божества, на роль середины между двумя мірами, принадлежащую человѣку, какихъ почти ни одинъ религіозный толкъ не представляетъ примѣра. Взгляды эти, конечно, облечены въ фантастическую оболочку; но въ тѣ отдаленныя времена, которымъ они принадлежатъ, и на той степени просвѣщенія, дальше которой индійцы, за ничтожными исключеніями, и до сихъ поръ не ушли, иначе и быть не могло. Довольно сказать, что даже наша, столь

чистая и простая вѣра минутами думала въ нихъ найдти отголо-сокъ своихъ идей.

Протестомъ противъ исконной вѣры браманской, какъ многобожія, былъ буддизмъ, основныя идеи котораго уже давно привлекаютъ мыслителей своей чистою глубиной. Но буддизмъ не ужился въ индійскомъ народѣ, пламенная фантазія котораго чувствовала себя, какъ птица въ клѣткѣ, на почвѣ этого раціональнаго, трезваго міровоззрѣнія, и ученіе это эмигрировало мало-помалу въ другіе края: въ Китай, Индо-Китай, Тибетъ, Монголію и Японію. Однако ни въ одномъ изъ этихъ новыхъ его отечествъ оно не могло быть понято въ духѣ его основателя, и глубокій внутренній смыслъ его былъ затерянъ; чистая жизнь, которую оно проповѣдывало, обратилась въ нищенско-монастырское тунеядство и въ тупую систему внѣшней обрядности.

Кромѣ того, у индусовъ была своя, высоко-развитая и вполнѣ самостоятельная наука, съ созданіями которой мы не успѣли еще достаточно по достоинству ознакомиться, чтобы оцѣнить ихъ; но и то небольшое, что до сихъ поръ намъ доступно, внушаетъ невольное удивленіе къ даровитости этой древнѣйшей вѣтви арійскаго племени. Философія въ Индіи находилась, конечно, въ тѣсной связи съ религіознымъ міровоззрѣніемъ; но тѣмъ не менѣе, тамъ было шесть самостоятельныхъ философскихъ системъ, такъ что ни одинъ изъ древнихъ народовъ, за исключеніемъ грековъ, не представляетъ намъ ничего подобнаго. Тоже самое—и по другимъ отраслямъ знанія. Чистая математика у индусовъ впервые обогатилась алгеброй, изобрѣтеніе которой принадлежитъ не арабамъ, какъ думали прежде, а заимствовано послѣдними отъ ихъ юго-восточныхъ сосѣдей. Была тамъ и астрономія, сдѣлавшая давно шаги, до которыхъ потомъ доходили съ такимъ трудомъ въ Европѣ. Былъ высоко-развитый языкъ съ грамматикой и риторикой, и была разработанная система права. Только исторія, въ собственномъ смыслѣ, отсутствовала; да иначе и быть не могло въ народѣ, который не признавалъ себя никогда національною единицей. Съ древнѣйшихъ временъ и донынѣ индіецъ принадлежалъ своей кастѣ, и внѣ ея никакая идея общественнаго союза не была ему знакома.

Но, не взирая на это, у индусовъ былъ свой грандіозный народный эпосъ и своя даже драма. Къ несчастію, та дѣйствительность, на почвѣ которой они успѣли создать свой поэтическій идеалъ, такъ далека отъ насъ и такъ мало намъ знакома, что, въ цѣломъ, весь этотъ поэтическій міръ производитъ на насъ впечатлѣніе какихъ-

то неуловимыхъ, волшебныхъ грезъ. Однако, сличая эту поэзію съ той, которую мы находимъ въ памятникахъ другихъ азійскихъ народовъ, нельзя не замѣтить глубокой разницы. Тамъ внутренній міръ человѣка или совсѣмъ закрытъ, и мы видимъ одни только внѣшніе идеалы физической красоты, богатства и власти, или, какъ у евреевъ, подавленъ и обезличенъ глубокимъ сознаніемъ своего ничтожества передъ лицомъ Божества. Совсѣмъ не то мы находимъ въ драмѣ и въ эпосѣ древней Индіи. Какъ ни далеко отъ насъ строй реальной дѣйствительности, ихъ породившей, какъ ни вычурно-баснословна миѳическая окраска событій, но, странно сказать, по своей мѣстами глубокой искренности и задушевной сердечности, человѣкъ, изображаемый въ нихъ, ближе къ намъ и понятнѣе, чѣмъ какой бы то ни было другой изъ древнихъ, не исключая даже и грека. Всматриваясь въ нравственные его черты, мы инстинктивно чувствуемъ, что въ этомъ народѣ возможны были не только такіе феноменальные и стоящіе на высотѣ все-свѣтнаго идеала люди, какъ Сакія-Муни, но что и въ области чисто сердечной жизни они умѣли страдать и любить, даже мечтать понашему.

Но чего у индійцевъ не было, такъ это—сдержанности и чувства мѣры въ созданіи ихъ религіозныхъ и поэтическихъ идеаловъ. Образы ихъ боговъ и богинь, героевъ и героинь, при всемъ широко размахѣ фантазіи, ихъ породившей, расплывчаты и лишены устоя даже на ихъ идеальной почвѣ. Выдѣляясь изъ мрака, какъ грёзы, безъ всякаго отношенія къ внѣшней обстановкѣ, они сплошь и рядомъ уходятъ въ безмѣрное, т.-е. въ то, что, по законамъ обыкновеннаго сочетанія представленій, даже и вообразить себѣ невозможно. Отдѣльно взятые, впрочемъ, иные изъ нихъ, въ особенности же женскіе, не лишены замѣчательной красоты. Вотъ, напримѣръ, какъ описываетъ браминъ несчастную Дамаянти, отысканную и узнанную имъ въ городѣ Шедди.

....«Тамъ во дворцѣ, на праздникѣ царскомъ,
Онъ Дамаянти увидѣлъ. Подлѣ царевны Сунаиды,
Въ платьѣ печальной вдовы, на лицѣ покрывало, близъ свѣтлой,
Радостной дѣвы, она тамъ стояла—жена безъ супруга,
Мрачно-скорбящая, тѣнь близъ свѣта, алмазь безъ сіянья,
День безъ солнца, краса, двойнымъ покровомъ отъ взоровъ
Сокрытая, чернымъ платьемъ и чернымъ горемъ. Увидя
Этотъ прекрасный, невидимо блещущій свѣтъ, догадался
Тотчасъ Судева, кто передъ нимъ. Про себя онъ подумалъ:
Тотъ же образъ я вижу, который столь сладостно свѣтель

Былъ въ то утро, когда всѣ земные цари и владыки,
 Съ ними и вѣчные боги, въ тревогѣ надежды, смиренно
 Ждали, кому изъ нихъ, благодатную руку подастъ Дамаянти.
 Это—она, полногрудая, темно-кудрявая, райскимъ
 Блескомъ очей веселящая душу, любовь и утѣха
 Мира; она—молодая лилея, лишенная корня,
 Лотось, слоновой стопой сокрушенный, высокая въ низкомъ;
 Это—она, по супругѣ скорбящая, вмѣстѣ съ супругомъ
 Всю потерявшая жизньъ, какъ источникъ нынѣ безводный,
 Нѣкогда быстро бѣжавшій, какъ лунная ночь по затмѣннѣ
 Полномъ луны, поглощенной внезапно небеснымъ дракономъ...» *).

Не взирая на всю несомнѣнную красоту этихъ уподобленій, они не даютъ намъ однако реальнаго образа женщины. Въ нихъ чувствуется что-то беспочвенное и улетученное. Образъ царицы не тяготѣетъ къ землѣ и не упирается въ нее твердо ногами, а словно парить въ какомъ-то неуловимомъ эфирѣ нѣжности и безпомощности. Силы, энергіи—никакой; индивидуальности—тоже. Двадцать красавицъ, очерченныхъ на подобный ладъ, будутъ всѣ такъ схожи между собою, что никакія усилія воображенія не помѣшаютъ имъ слиться въ одну. Въ индійскихъ изображеніяхъ божества, гдѣ уже требовались на первомъ планѣ энергія и могущество, недостатокъ этотъ еще замѣтнѣе. Боги индійцевъ не только отличаются отъ людей ростомъ, но еще больше и тѣмъ, что отъ нихъ на землѣ не ложится тѣни, что взоры ихъ неподвижны, и вѣки ихъ не мигаютъ, ноги ихъ не касаются до земли, на кожѣ не выступаетъ испарины и не садится пыли, что колесницы ихъ не гремятъ, не пылятъ. Но все это—отрицательныя черты, и ни одна изъ нихъ не способствуетъ воплощенію. Все, напротивъ, направлено прямо къ тому, чтобы сдѣлать божественный образъ какъ можно меньше похожимъ на человѣческій.

Понятно, какъ мало могъ дать такой поэтическій идеалъ какую-либо готовую точку опоры для пластики, дѣло которой всегда безмѣрно труднѣе. Въ поэзіи, впрочемъ, слабость индивидуальной характеристики далеко не такъ ощутительна, какъ въ скульптурѣ и въ живописи, ибо поэзія не прикована, какъ послѣднія, къ изображенію человѣка въ данный моментъ, отдѣльно отъ обстановки его; и она достигаетъ все-таки своей цѣли, если она даетъ человѣку возможность выразить его внутренній міръ поступками и рѣчами. Но недостатокъ подобнаго рода не поправимъ и выходитъ наружу яв-

*) *Наль и Дамаянти*, въ переводѣ Жуковского.

ственно, если разъ поэтическій идеалъ становится достояніемъ и задачей plasticaго искусства, что мы и видимъ въ скульптурѣ Индіи. Образы, ею созданные, не лишены извѣстнаго рода мягкой и, такъ сказать, улетученной красоты. Но мы не находимъ въ нихъ даже той животной энергіи, которая составляетъ заслугу египетскихъ. Мускулатура едва намѣчена, и подъ нею не чувствуется костей. Тѣло не тяготеетъ къ землѣ, и точка опоры его—гадательная. Боги и богини, герои и героини, если они не переходятъ прямо въ чудовищное, совершенно безличны; они были бы даже неотличаемы, если бы чисто внѣшніе атрибуты не служили для нихъ наглядной характеристикой. Слоновыя, львиныя, птичьи головы на человѣческомъ туловищѣ, или нѣсколько рукъ, глазъ, головъ, и проч.—все говоритъ о дѣтской беспомощности искусства тамъ, гдѣ ему приходилось осуществлять героическіе и религіозные идеалы. Ясно, что недостатокъ былъ коренной и лежалъ глубоко въ народномъ характерѣ. Его объясняютъ отчасти тѣмъ, что только третья каста, каста мастеровыхъ, давала художниковъ, которые были поэтому лишены преимущества высшаго образованія. Но недостатокъ этотъ нельзя отнести къ чисто внѣшнимъ препятствіямъ. «Нація—говоритъ Шназе *),—которая уважала такъ мало свободу личности въ политической жизни, что связывала ее, въ своихъ понятіяхъ, съ случайностями рожденія, не могла быть чуткою и въ искусствѣ къ характерно-индивидуальному. Если бы такая чуткость въ Индіи вообще не отсутствовала, то, конечно, и высшія касты не пренебрегали бы дѣломъ plasticaго искусства».

Въ далеко болѣе благопріятныхъ условіяхъ родилось и зрѣло искусство у грековъ. Прежде всего, ни нравственное, ни политическое, ни умственное ихъ развитіе не знакомы были съ мертвящимъ тормазомъ окаменѣлыхъ формъ религіознаго міровоззрѣнія, сложившихся у другихъ народовъ въ дѣтскій, доисторическій періодъ и ставшихъ потомъ неодолимымъ препятствіемъ на пути ихъ развитія. У грековъ, напротивъ, съ дѣтства и вплоть до разцвѣта всѣхъ силъ народнаго творчества, мы находимъ нѣчто, дотолѣ еще неслыханное въ исторіи: вѣру, безъ всякихъ претензій на деспотическое господство, покладливо передѣлывающую свои первоначально жесткіе идеалы по образцу гораздо болѣе подвижныхъ и чуткихъ къ нравственному прогрессу, трезвыхъ и осязательныхъ идеаловъ поэзіи. Терминъ: «классическій идеализмъ», для насъ, ра-

*) Dr. Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten.*

зумѣтся, связанъ со множествомъ самыхъ пестрыхъ мифологическихъ вымысловъ, и, конечно, все это чуждое, часто даже безвкусное для насъ баснословіе придаетъ поэзіи грековъ, понашему, фантастическій смыслъ. Не слѣдуетъ однако, забывать что то было время младенчески-необузданнаго полета фантазіи, тогда какъ мы, во всемъ, что касается поэтического созданія, стоимъ уже на порогѣ старости. Но если мы отведемъ глаза отъ этихъ игривыхъ узоровъ, то суть поэтического созданія у грековъ явится намъ въ своемъ настоящемъ, трезвомъ и глубоко реальномъ характерѣ. И реализмъ этотъ простирается такъ далеко, что даже боги Олимпа, всѣ безъ изъятія, носятъ его печать. Худо ли, хорошо ли—о грекахъ можно сказать безъ преувеличенія, что они сотворили себѣ боговъ по образу и подобию своему. Во всемъ олимпійскомъ семействѣ мы не найдемъ ничего подобнаго тѣмъ мистическимъ, бездонно-глубоко-задуманнымъ воплощеніямъ, какими такъ изобильна религія Индіи, не говоря уже о безплотномъ, наводящемъ ужасъ на самое смѣлое воображеніе своею неисповѣдимостью, грозномъ образѣ Іеговы у евреевъ. Всѣ олимпійцы, не исключая и ихъ самодержца, хотя и безсмертны, въ нравственномъ отношеніи не заключаютъ въ себѣ ничего по природѣ своей непостижимаго и безмѣрнаго. Это, конечно, поэтизированные, а потому до извѣстной степени идеальные, но, тѣмъ не менѣе, по своей основной идеѣ, доступные самому заурядному разумѣнію, типы людскихъ характеровъ; ихъ помыслы, побужденія, опредѣляющіе мотивы ихъ дѣйствій, мифическая исторія происхожденія, даже ихъ рѣчи и приключенія, ни на одинъ вершокъ не выше тѣхъ, которые греческій эпосъ приписываетъ своимъ земнымъ любимцамъ—царямъ и царицамъ, героямъ и героинямъ. Мудрость ихъ и предвидѣніе часто бываютъ обойдены не только равными имъ безсмертными, но и простыми людьми; кривые пути и уловки, къ которымъ они прибѣгаютъ, чтобы отвести глаза противникамъ и достичь зачастую очень недальновидныхъ и, еще чаще, и мелко-самолюбивыхъ, узко-своекорыстныхъ цѣлей, напоминаютъ интриги и происки принцевъ крови въ эпоху какого-нибудь Людовика XIII и способны вызвать презрительную усмѣшку во всякомъ прямомъ и чистомъ душою человѣкѣ нашего времени. Но у нихъ есть одно несравненное качество, ставящее ихъ на недоступную высоту въ смыслѣ поэтическихъ созданій; это—живая цѣлостъ и, вѣрная съ головы до пятъ своей основной идеѣ, естественность воплощеннаго въ нихъ человѣческаго характера: ни единой черты въ пластическомъ ихъ очертаніи, ни единого слова, или поступка,

въ пѣсняхъ народнаго эпоса, выводящаго ихъ на сцену, въ которыхъ они, хоть на волосъ, не были бы вѣрны себѣ. И какъ ни дико звучатъ подѣ-часъ для нашего уха тѣ басни, въ которыхъ поэзія заставляетъ ихъ играть роль, однако нравственные мотивы, руководящіе ихъ поступками, такъ натуральны, что мы не находимъ въ нихъ ни малѣйшей натяжки. Напомнимъ хотя-бы всѣмъ намъ извѣстную нить божественныхъ похожденій, которыя кончились знаменитой войной и разрушеніемъ Трои: споръ трехъ богинь на брачномъ пиру Пелея съ Ѳетидою, судъ Париса, такъ грубо оскорбившій Геру и Аѳину, награду, которую получилъ Парисъ отъ Киприды, соблазнъ и похищеніе изъ дому лакедемонскаго царя Менелая его супруги, дочери Зевса и Леды, и проч. Но этотъ образчикъ можетъ быть принятъ къ сердцу поклонниками *классическаго идеализма*, которые могутъ признать кощунствомъ наше сомнѣніе въ идеальной возвышенности этого, освященнаго временемъ и поэзіей, цикла легендъ. Поэтому мы приведемъ другое сказаніе.

Язону, въ его рискованномъ предпріятіи, необходима была помощь Медеи. Но какъ сдѣлать, чтобы эта волшебница взяла горячо его сторону? Проще всего, конечно, было бы, если бы она влюбилась въ героя. Такъ и рѣшили двѣ покровительницы его, Аѳина и Гера. И вотъ онѣ посѣщаютъ Киприду. Богиню эту онѣ застали въ ея олимпійскомъ чертогѣ, одну, такъ какъ мужъ ея отлучился на островъ Липару и занятъ былъ тамъ какой-то работою у себя на кузницѣ. Застали онѣ ее за туалетомъ, расчесывающую свои благоуханныя кудри. Увидѣвъ гостей, Киприда приподнялась и съ ласковыми привѣтствіями усадила ихъ возлѣ себя: «Чѣмъ я обязана столь высокой честью?»—спросила она съ своею обыкновенною очаровательною усмѣшкой.—«Я, младшая, которую вы удостоиваете такъ рѣдко вашими посѣщеніями». Тѣ повели издалека рѣчь о своемъ протѣжѣ: какой, молъ, достойный, доблестный мужъ, и въ какомъ теперь затрудненіи! Но хозяйка дома не вдругъ смекнула, чего имъ нужно. «Все, что во власти моей, богини — сказала она — будетъ охотно сдѣлано; но я не знаю, право, что я могу совершить своею безсильной рукою». «Ахъ, дорогая—съ усмѣшкою возразила ей Гера; — тутъ вовсе не нужно силы. Ты прикажи только сыну (Эроту), чтобы онъ постарался внушить волшебницѣ нѣжную страсть къ Язону». Въ отвѣтъ на это, Киприда стала имъ горько жаловаться на сына: «Такъ своеволенъ, такъ своеволенъ сталъ этотъ мальчишка, что, право, богини, я иногда теряю терпѣніе и готова съ-сердцовъ

изломать его лукъ и стрѣлы». Слегка помявшись, она уступила однако просьбамъ своихъ гостей и пошла отыскивать сына. Онъ былъ далеко, въ садахъ Громовержца, и занятъ былъ тамъ игрою въ кости съ своимъ пріятелемъ, Ганимедомъ, котораго шустрый мальчикъ успѣлъ уже обыграть. Завидѣвъ мать, онъ прикрылъ рукою воротъ рубашки, дабы она не замѣтила, что вся пазуха у него полна выигранныхъ костей. А товарищъ его сидѣлъ опечаленный неудачею и раздосадованный его насмѣшками. Поставивъ свою послѣднюю ставку, онъ проигралъ и ушелъ. Тогда Киприда взяла за подбородокъ сына и, зная его несговорчивый нравъ, прежде всего посулила ему прелестную, новую, дорогую игрушку: золотой мячикъ съ кольцами, который, если его подбросить вверхъ, будетъ летать по воздуху и сіять, какъ комета съ хвостомъ. Но за это онъ долженъ сперва исполнить ея желаніе и пустить свою стрѣлу въ сердце Медеи, чтобы она полюбила Язона... и т. д. (Аполлоній Родосскій, *Argonautica*). Скромнѣ этого, божество едва ли гдѣ-нибудь выходило на сцену искусства.

Но если эпическій идеалъ божества у грековъ, въ нравственномъ отношеніи, представляется намъ подъ-часть буржуазнымъ, то ихъ герои задуманы въ этомъ смыслѣ гораздо строже. Возьмемъ, напримѣръ, Одиссея. Въ эпосѣ, посвященномъ ему, онъ представляетъ собою, разумѣется, безукоризненный, по понятіямъ того времени, экземпляръ человѣка. Опытный старый воинъ, стяжавшій себѣ безсмертную славу на полѣ брани, твердый въ бѣдствіяхъ, беззавѣтно преданный родинѣ и семейству, мужъ-любімецъ боговъ, онъ поразительно вѣренъ себѣ отъ начала до конца. И, не взирая на баснословную обстановку, повѣсть его походовъ въ сущности такъ проста, что по глубокому реализму концепціи не имѣетъ себѣ ничего подобнаго въ сказаніяхъ другихъ народовъ. Высокая простота народного быта въ тѣхъ уголкахъ, куда судьба заноситъ героя, дышетъ такою жизненной правдой, что даже на разстояніи приблизительно трехъ тысячъ лѣтъ, мы не находимъ въ ней ни одной черты утрированной, или неправдоподобной. Поэтому-то народный эпосъ Греціи и завѣщалъ такое неисчерпаемое наслѣдство выработавшейся гораздо позже его скульптурѣ. Типы, имъ созданные, прежде всего въ высшей степени человѣчны и уже по тому одному прекрасны. Но они, кромѣ того, ясны, умѣренны, сдержанны, осязательны до такой степени, что въ нихъ нѣтъ ничего безразличнаго и случайнаго, ни одной детали, которая не

гармонировала бы съ главнымъ характеромъ и не служила бы къ его окончательной обрисовкѣ во всей его жизненной полнотѣ. А между тѣмъ, портретной живописи въ томъ смыслѣ, какъ мы находимъ ее напримѣръ въ современномъ романѣ, въ греческомъ эпосѣ нѣтъ и слѣда. Тѣмъ не менѣе все, что онъ говоритъ о личности человека, такъ совершенно согласно между собою и даетъ такой вѣрный, даже въ пластическомъ смыслѣ, намекъ на характеръ лица, что это лицо сразу складывается и очерчивается въ нашемъ воображеніи, какъ живое. Поэтому-то великимъ художникамъ Греціи оставалось только найти среди живой, человѣческой натуры, ихъ окружавшей, нѣчто подходящее къ тому идеалу, который давно опредѣлился у нихъ въ душѣ, чтобы сказать себѣ: «вотъ, наконецъ, настоящая Гера», или «вотъ онъ, громовержецъ Зевсъ». Но путь технической подготовки былъ длиненъ, и нуженъ былъ истинно-эллинскій геній, чтобы дойти на немъ до такого высокаго совершенства.

Взглянемъ теперь назадъ, на пройденный путь. Послѣдовательные шаги пластическаго искусства въ доисторическую эпоху затеряны; но ихъ общее направленіе издали представляетъ одну непрерывную линію. Тысячелѣтіями, въ душѣ человѣческой происходила трудная и медленная работа. Человѣчество создало свой внутренній міръ, на первыхъ порахъ бродя въ потемкахъ и ощупью, въ стремленіи уяснить и обособить свои младенческія идеи о чемъ-то иномъ, непохожемъ на строй его обыденной жизни; оно хваталось за все, что могло служить для него намекомъ и внѣшнею точкой опоры. *Вѣра* руководила его на этомъ пути, и прообразомъ вѣры, во внѣшней жизни, долгое время былъ *символъ*, т.-е. подобіе, большею частью воображаемое, условное, но именно потому просторное и не стѣснявшее почти ничѣмъ работу внутренняго созиданія. Затѣмъ, когда этотъ внутренній міръ уже заселился, и содержаніе его стало хватать человека за сердце, стало тревожить и волновать его, мощное волшебство *поэзіи*, съ ея страшною, музыкальною рѣчью, внесло свой духовный свѣтъ и свою животворную теплоту въ новосозданный міръ и озарило въ немъ первыя, смутныя еще, воплощенія божества и богоподобнаго человѣчества. Эти-то идеалы, опредѣляясь мало-по-малу въ своихъ очертаніяхъ, и сіяли истинной путеводною звѣздой на пути пластическаго искусства. Но дальше того, что они въ состояніи были издали указать и намѣтить, пластическое искусство нигдѣ не пошло, и высшей его за-

дачею въ древности была индивидуализація, т.-е. возможно полное воплощеніе идеаловъ эпической и священной поэзіи.

На этомъ мы здѣсь остановимся. Дальнѣйшіе пути искусства и новые его двигатели будутъ предметомъ особой нашей статьи.





Современные французскіе художники

II

Ж. Л. Э. Мейссонье

Статья Б. К. Веселовскаго.



а площади Малербъ, въ Парижѣ, высится красивый палаццо, главную часть котораго составляетъ громадная палата, похожая на большую залу стараго монастыря, съ дорогими тканями и коврами, подвѣшенными къ рѣзнымъ дубовымъ балкамъ. Въ ея окнахъ — ставни тонкой слесарной работы. Вся она переполнена сокровищами искусства — картинами, эскизами, фигурками изъ воска — и всею своею обстановкой свидѣтельствуесть о томъ, что здѣсь живетъ душой и работаетъ человекъ вкуса, настоящій артистъ. Хозяинъ этого помѣщенія — Жанъ-Луи-Эрнестъ Мейссонье, самый знаменитый и богатый изъ числа современныхъ французскихъ живописцевъ, имя котораго извѣстно далеко за предѣлами его отечества. Онъ извѣстенъ и у насъ, но, къ сожалѣнію, только по тремъ картинамъ, украшающимъ въ Академіи художествъ Кушелевскую галерею.

Между тѣмъ этотъ живописецъ, дѣятельность котораго выразилась массою превосходныхъ картинъ, доставившихъ ему громкую славу, заслуживаетъ того, чтобы ближе познакомить съ нимъ русскихъ читателей.

Если вообще поучительно изучать жизнь и труды всякаго выдающагося дѣятеля, то тѣмъ болѣе эта истина примѣняется къ Мейссонье. Онъ сразу выбравъ себѣ направленіе, соотвѣтствующее его художественной натурѣ и таланту, уберегъ себя отъ всякихъ постороннихъ вліяній и чрезъ то проявилъ въ своемъ творествѣ ту самобытность, которая одна упрочиваетъ за художникомъ право на мѣсто въ исторіи искусства. Работая неустанно и заботясь постоянно о достиженіи возможнаго совершенства, онъ дошелъ въ своихъ картинахъ до такого превосходства, что онѣ не перестанутъ имѣть цѣну въ глазахъ истинныхъ любителей и знатоковъ искусства даже въ то время, когда большинство произведеній современнаго искусства утонетъ въ забвеніи—подобно тому, какъ не утратили для насъ своего значенія творенія Тербурговъ, Метцу, Герардовъ Дововъ и проч., тогда какъ не только произведенія, но и самыя имена ихъ подражателей и безличныхъ учениковъ, сдѣлались едва-ли кому извѣстны.

Мейссонье родился 21 февраля н. ст. 1815 года, въ Ліонѣ, въ семействѣ небогатаго фабриканта химическихъ продуктовъ. Съ самыхъ юныхъ лѣтъ, проведенныхъ имъ въ родномъ городѣ, а потомъ въ Греноблѣ, въ немъ проявилась склонность къ искусству, поставившая его въ разладъ съ семьей, окончившійся полнымъ разрывомъ будущаго живописца съ его отцемъ. Когда послѣдній перевелъ свою фабрику въ Сень-Дени, Эрнестъ оставилъ родительскій домъ для того, чтобы невозбранно и всецѣло предаться любимому искусству. Нечего и говорить, что, въ первое время послѣ этого шага, ему пришлось бороться съ большими трудностями и лишеніями. Девятнадцати лѣтъ отъ роду, онъ находился уже въ Парижѣ, въ мастерской Леона Конье, отличнаго учителя, который оставилъ по себѣ память какъ человѣкъ и художникъ, достойный глубокаго уваженія.

Въ то время во Франціи, въ средѣ художниковъ, точно такъ же, какъ и среди литераторовъ, существовало два противоположныхъ направленія, двѣ партіи, равно увлеченныя,—классики и романтики. Одна изъ нихъ, защитница традиціи, академическихъ формъ, строгаго рисунка, равновѣсія композиціи, была официально поддерживаема Институтомъ (Академіей), царила въ парижской Школѣ

изящныхъ искусствъ и имѣла во главѣ своей Энгра, человѣка энергичнаго до грубости, но убѣжденнаго, и потому не терпѣвшаго никакого сопротивленія. Другая партія состояла изъ цѣлой фаланги молодыхъ революціонеровъ искусства, частью учениковъ Жерико, частью его сверстниковъ, съ Деверіа и Делакрыа во главѣ; она предавалась чудесамъ красокъ и воспроизведенію сильныхъ чувствъ и движеній.

Между этими двумя лагерями людей, всегда готовыхъ броситься въ боевую схватку, конечно, стояли люди благоразумные, или, вѣрнѣе, люди слабые, пробовавшіе согласовать два противоположныхъ стремленія и создать нѣчто среднее между классицизмомъ и новыми условіями. Къ этой кучкѣ принадлежали сладкій мечтатель Ари-Шефферъ и безупречный, во внѣшнемъ отношеніи, но холодный Поль Деларошъ.

Ничто не оказываетъ на будущность человѣка такого сильнаго вліянія, какъ впечатлѣнія, которыя онъ испытываетъ въ юности: часто неувѣренный въ своихъ силахъ и въ рачіональности принятаго имъ направленія, онъ, по неволѣ, не довѣряетъ себѣ и ищетъ опоры въ окружающей средѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, слѣдуя болѣе или менѣе безотчетно совѣтамъ своихъ наставниковъ, онъ, въ кругу товарищей, дышетъ окружающею ихъ жизнью, испытывая на себѣ отголоски умственного движенія общества. А подобное движеніе никогда не выражалось столь рѣзко, какъ въ ту пору, о которой мы ведемъ теперь рѣчь.

Въ наше скептическое время необходимо нѣкоторое усиліе воображенія, чтобы понять ту лихорадочную впечатлительность, то всеобщее движеніе стремившейся къ жизни молодежи. Терпимость Конье, допускавшаго свободу мысли въ своей мастерской, еще болѣе усиливала жаръ борьбы. Вокругъ него каждый выбиралъ себѣ знамя и сторону, въ рядахъ которой ему хотѣлось бы сражаться. Одни группировались подъ знаменемъ академизма, другіе— въ рядахъ романтиковъ; болѣе же скромные предпочитали золотую середину, стремившуюся примирить тѣхъ и другихъ. При такихъ обстоятельствахъ, молодому артисту надо было имѣть либо несвойственную его возрасту апатію, либо сильный индивидуальный характеръ, который помогъ бы ему уберечься отъ вліянія противоположныхъ теченій, волновавшихъ его поколѣніе. Для того, чтобы остаться самимъ собою вопреки модѣ и всеобщему увлеченію, нужны были необыкновенное самообладаніе и недюжинный талантъ.

Мейссонье не присталъ ни къ тѣмъ, ни къ другимъ, ни къ третьимъ изъ своихъ современниковъ. Ни его учитель, Конье, ни его товарищи по искусству, не оказали никакого вліянія на его направленіе, и съ первыхъ шаговъ своихъ онъ пошелъ своимъ особымъ путемъ, не претендуя основать школу и увлечь за собою другихъ.

При всемъ различіи двухъ упомянутыхъ нами лагѣрей, у того и у другаго была однако одна общая черта: какъ классики, такъ и романтики, признавали лишь одинъ «возвышенный родъ живописи», т. е. живопись историческую, или религіозную. Дѣянія боговъ и героевъ, подвиги великихъ людей минувшихъ эпохъ, сильное проявленіе страсти и трагизма, были одни, по ихъ мнѣнію, достойны служить предметомъ художественнаго творчества, и въ этомъ отношеніи Энгръ ни въ чемъ ни отличался отъ Делакруа, своего отъявленнаго врага. Романтики чаще трактовали сцены Среднихъ Вѣковъ и новѣйшаго времени, съ дѣйствующими лицами въ красивыхъ костюмахъ и въ красивой обстановкѣ, а не то—такъ увлекались иллюстрированіемъ поэтическихъ сказаній народовъ Сѣвера. Классики предпочитали воскрешать античную жизнь съ ея міеологіей, въ которой изученіе наготы занимало болѣе важное мѣсто, чѣмъ трактованіе одежды. Обыденная жизнь людей незначительныхъ и темныхъ, не возмущаемая никакими трагическими движеніями, казалась недостойною кисти какъ для тѣхъ, такъ и другихъ. Дабы изображать бытовые сцены, требовалось, чтобы дѣйствующія въ нихъ лица были по крайней мѣрѣ живописно костюмированы въ современныхъ грековъ, турокъ, сирійцевъ, бедуиновъ, и тогда оригинальность типа, богатство костюма, природы и колорита, новизна декораціи, казались возвышающими подобный жанръ до исторической живописи.

Мейссонье не чувствовалъ склонности ни къ исторической живописи, ни къ воспроизведенію Востока, который, благодаря войнѣ за независимость Греціи и покоренію французами Алжира, сильно занималъ фантазію парижскихъ художниковъ того времени. Точно также и древніе греки и римляне не были для него симпатичны. Правда, въ общей массѣ его произведеній встрѣчаются сюжеты, взятые изъ исторіи; но они относятся къ гораздо болѣе поздней эпохѣ его жизни. Что же касается до религіозныхъ сюжетовъ, то Мейссонье во всю свою жизнь, какъ кажется, не работалъ ни надъ однимъ изъ нихъ. Онъ не мистикъ—вотъ почему романтическая школа не оказала на него никакого вліянія. Всего скорѣе,

первыми учителями его были художники старинной ліонской школы, истинные наслѣдники Леписье, старавшіеся какъ можно точнѣе передавать сцены вседневной жизни. Ихъ привыкъ онъ видѣть смолоду; ими восхищался, на нимъ походилъ складомъ своего таланта, слѣдовалъ по дорогѣ, которая была проложена ими.

Какъ классики, такъ и романтики, брали себѣ образцы, на которые могли ссылаться, какъ на живые примѣры. Классики указывали на Рафаеля, Ліонардо да-Винчи; романтики противопоставили имъ Микеланджело, Тиціана, Джорджоне, Веронезе—наконецъ, Рубенса и ванъ-Дейка. О Веласкесѣ и Рембрандтѣ не было рѣчи, такъ какъ они были тогда почти незнакомы французамъ. Что касается до живописцевъ голландской школы, столь высоко цѣнимыхъ въ настоящее время, каковы, на примѣръ, Тербургъ, Метцу, Остаде, Потеръ, Питеръ де-Гогъ и другіе, то имена ихъ были едва извѣстны даже образованному классу. Уважаемые только незначительнымъ числомъ тонкихъ любителей, они не имѣли послѣдователей ни въ той, ни въ другой партіи. Конечно, у нихъ не оспаривались нѣкоторыя техническія достоинства, но вульгарность ихъ сюжетовъ и неприглядность типовъ непріятно поражали многихъ. Одинъ Мейссонье, между своими сверстниками, не раздѣлялъ общаго пренебреженія къ этимъ мастерамъ: въ голландцахъ и фламандцахъ видѣлъ онъ художниковъ, интересовавшихся тѣми же самыми сюжетами, какіе занимали его самого; въ нихъ находилъ онъ качества, казавшіяся ему самыми цѣнными. Поэтому онъ обратился къ нимъ, какъ къ достойнымъ наставникамъ и образцамъ.

Кромѣ того надо замѣтить, что французскіе художники того времени очень умѣренно руководствовались въ своихъ работахъ живою натурою. Классическая школа, въ которой нагая фигура была особенно въ чести, больше всего гналась за красотою линій и изысканнымъ благородствомъ движенія. Не смотря на добросовѣстные рисунки и этюды, которые дѣлались въ этой школѣ съ натурщиковъ, античная скульптура, мастера Возрожденія и классики прежняго времени оставались все-таки главными родниками, изъ которыхъ черпалось вдохновеніе. Дѣйствительно, сколько фигуръ въ картинахъ того времени напоминаютъ то ту, то другую античную статую, то ту, то другую фигуру изъ фресокъ Ватикана, Сикстинской капеллы, или даже изъ картинъ Лебрена! Отъ натуры не требовали ничего новаго; творческая сила воображенія сводилась къ работѣ памяти, и наибольшій восторгъ возбуждалъ тотъ, кто хорошо напоминалъ свои прототипы. У романтиковъ, изученіе натуры было

еще въ бѣльшемъ пренебреженіи. Въ Школѣ изящныхъ искусствъ, точно такъ же, какъ и въ мастерской профессора, ученикъ долженъ былъ писать этюды съ натурщиковъ, изучать общія пропорціи человѣческой фигуры, связки отдѣльныхъ членовъ и положеніе мускуловъ. Разъ эти уроки были усвоены—живописецъ считался вполнѣ окончившимъ свое художественное образованіе и предоставлялся собственнымъ силамъ. Затѣмъ, дальнѣйшее изученіе живой природы казалось скорѣе вреднымъ, чѣмъ полезнымъ: можно ли требовать отъ натурщика движенія, жизни, не говоря уже о проявленіи страстей? Между тѣмъ, самую высокую задачею искусства считалось изображеніе сильныхъ аффектовъ, какъ сообщающее всякой тѣмъ жизнь и интересъ. Желая довести воплощеніе своей мысли до той жизненности и ясности, съ какими она представлялась внутреннему чувству, художникъ долженъ былъ обращаться къ воображенію, и оно одно должно было руководить его. Оно зарождало тѣмъ, оно развивало ее до зрѣлости, и все, что художникъ дополнялъ въ своемъ трудѣ при помощи изученія природы, считалось способнымъ только ослабить впечатлѣніе и характерность его произведенія. Погрѣшности въ рисунокъ и неудовлетворительность колорита легко извинялись, если картина была полна жизни, движенія и огня. Таковы были взгляды романтиковъ, и самъ Делакруа, этотъ крайній натуралистъ, весьма часто грѣшилъ черезъ-чуръ сильнымъ пренебреженіемъ природы.

Мейссонье, напротивъ того, не полагался ни на свою память, ни на свои этюды. Какъ ни скромнень, повидимому, былъ тотъ родъ живописи, въ предѣлы котораго заключилъ онъ свое творчество, однако онъ считалъ себя не въ правѣ заимствовать фигуры для своихъ картинъ у прежнихъ художниковъ, или же писать ихъ только по воображенію. Съ самыхъ первыхъ шаговъ своихъ на артистическомъ поприщѣ, онъ взялъ себѣ за правило всегда соотнобразяться съ дѣйствительностью, даже въ томъ случаѣ, если изображаемая фигура должна быть ростомъ всего въ нѣсколько дюймовъ, а потому и работать не иначе, какъ съ живой природы. Этому правилу онъ остался вѣренъ до сихъ поръ, не смотря на свои, пріобрѣтенныя долгимъ опытомъ, обширныя познанія и большой навыкъ; этому же правилу въ значительной степени обязаны онъ своимъ громаднымъ успѣхомъ. Мейссонье только въ одномъ поддался вліянію той эпохи, въ которой развивался. Можно было ожидать, что художникъ, столь послѣдовательно охранявшій себя отъ вліянія классицизма и романтизма, столь равнодушный

къ исторической и религіозной живописи, и у котораго столь сильно непосредственное наблюденіе натуры, сдѣлается исторіографомъ своей эпохи, что онъ передастъ въ своихъ произведеніяхъ жизнь современниковъ въ сценахъ ихъ быта, съ ихъ костюмами, съ ихъ радостями и печальми, что, подобно тому, какъ голландцы XVII-го и французы XVIII столѣтія воспроизводили современную имъ жизнь, Мейссонье сдѣлается Тербургомъ или Ланкре французскаго общества XIX столѣтія. Но вышло совсѣмъ иное: Мейссонье, хотя и останавливался иногда на Франціи своего времени, но это бывало только случайно. Онъ добровольно замкнулся въ области прошедшаго, сдѣлался живописцемъ-археологомъ.

Въ самой первой же исполненной имъ картинѣ его вдохновляетъ весьма далекое прошлое. Избравъ старинныхъ голландцевъ своими наставниками, онъ дѣлается ихъ послѣдователемъ даже въ выборѣ сюжетовъ, часто заимствуетъ ихъ костюмы и даже размѣры ихъ рамокъ. Голландія, въ томъ видѣ, какова она была два вѣка тому назадъ, вначалѣ нерѣдко плѣняетъ его воображеніе. Онъ показываетъ намъ то «Посѣщеніе бургомистра сардамскими гражданами», то «Курильщика съ длинною трубкою, задумавшагося передъ кружкою пива». Затѣмъ, его кругозоръ расширяется. Сюжетами его картинъ становятся сцены, начиная со временъ блаженной памяти *bravi* итальянскаго Ренесанса, и до XVIII столѣтія, даже до временъ французской директоріи. Пробѣгая мысленно всю массу картинъ Мейссонье, мы замѣчаемъ, что если онъ вдохновляется предпочтительно той или другой эпохой, его симпатія находится всегда на сторонѣ прошлыхъ временъ, а настоящее мало его интересуетъ. Изображай Мейссонье современную Францію — его картины, независимо отъ своего художественнаго достоинства, имѣли бы несомнѣнно больше живаго интереса для современниковъ и больше значенія для потомства. Таковъ главный упрекъ, который критика можетъ сдѣлать знаменитому французскому художнику. Еще его укоряютъ за то, что онъ избиралъ, для своей живописи, личности неизвѣстныя, а не героевъ или историческихъ дѣятелей, что онъ останавливался на сценахъ обыденной жизни, вмѣсто того, чтобы воодушевляться трагическими мотивами. Но въ области искусства совершенно безразлично, въ чемъ ни проявлялся бы человѣкъ, въ чемъ бы и какъ бы ни воспроизводило оно человѣка, только бы онъ былъ полонъ правды и жизни, и съ этой стороны нѣтъ сюжетовъ, недостойныхъ вниманія художника.

Если бы Мейссонье изображалъ трагическіе и сильные аффекты,

обращеніе его къ прошедшимъ вѣкамъ было бы вполне мотивировано; но когда онъ, среди Парижа XIX вѣка, пишетъ картины на тѣмы, которыя могли бы принадлежать столько же нашему времени, сколько и временамъ прошедшимъ, то дѣлается непонятнымъ, для чего онъ добровольно отказался отъ выгодъ, какія представляло ему непосредственное изученіе дѣйствительности, и заключилъ себя въ узкія рамки археологіи. Правда, наши костюмы неблагодарны для живописи, покрой ихъ убійственъ, преобладаніе въ нихъ чернаго цвѣта не даетъ простора играть колоритомъ; но въ интимной нашей жизни не постоянно же является на человѣкѣ черный фракъ или сюртукъ, а внутреннее убранство нашихъ жилищъ, несомнѣнно, можетъ заинтересовать художника въ такой же степени, какъ и обстановка прежнихъ вѣковъ; нужно лишь уметь улавливать живописность тамъ, гдѣ она имѣется. Мейссонье, конечно, съумѣлъ бы, подобно многимъ другимъ художникамъ, находить живописные мотивы и въ современной жизни, и ничто не мѣшало ему изобразить нынѣшняго француза, напр. курящаго у окна въ утреннемъ костюмѣ, вмѣсто курильщика въ нарядѣ XVIII вѣка, или выводить на сцену ученаго, пишущаго статью для современнаго журнала, вмѣсто энциклопедиста, работающаго въ своемъ кабинетѣ. Драки въ тавернахъ не въ диковинку и въ наше время. Но во Франціи, въ тридцатыхъ годахъ, никто не помышлялъ изображать тогдашнюю жизнь. Всѣ художники, къ какому бы направленію они не принадлежали, одинаково пренебрегали ею. Платя въ этомъ отношеніи дань своему времени и приковываясь исключительно къ прошедшему, Мейссонье надѣялся возвысить жанръ до значенія исторической живописи.

Первая картина, съ которою нашъ художникъ явился въ парижскомъ салонѣ въ 1834 г. (Голландскіе горожане, посѣщающіе бургомистра), не обратила на себя ничьего вниманія, такъ какъ, дѣйствительно, была довольно плоха. Рисунокъ въ ней былъ неправиленъ, композиція не достаточно ясна, живопись тяжела, а колоритъ вялъ и мертвенъ. Столь же мало была замѣчена и другая картина Мейссонье, представленная имъ на выставку въ слѣдующемъ году и изображавшая двухъ шахматныхъ игроковъ въ костюмахъ временъ Гольбейна. Впервые художникъ былъ замѣченъ знатоками искусства не какъ живописецъ, а какъ рисовальщикъ, когда въ изданіи Кюрмера явились его иллюстраціи къ извѣстному разсказу Бернардена-де-Сенъ-Пьера «La Chaumière indienne». Неуспѣхъ первыхъ картинъ не отнялъ у художника бодрости: онъ

продолжалъ съ жаромъ работать, но ему потребовалось нѣсколько лѣтъ крайнихъ усилій для того, чтобы вполне покорить себѣ мастерство кисти и заставить ее внятно выражать задуманное.

Любопытно свидѣтельство о впечатлѣніи, произведенномъ въ художественномъ мірѣ первыми его удачными картинами. Нѣмецкій живописецъ Фридрихъ Пехтъ, ученикъ Делароша, извѣстный преимущественно въ качествѣ художественнаго критика и литератора, рассказываетъ, что при открытіи парижскаго салона 1841-го года, въ которомъ находились «Игроки въ шахматы, въ костюмахъ XVIII-го столѣтія» (картина принадлежитъ теперь Готингеру), Поль Деларошъ, всегда холодный и строгій, на этотъ разъ съ необычайнымъ жаромъ рекомендовалъ своимъ ученикамъ со вниманіемъ рассмотреть прежде всего эту маленькую вещицу, восхитительную по своему здоровому натурализму и особенно по тонкости и солидности письма. Дѣйствительно, эта картинка, имѣвшая на выставкѣ колоссальный успѣхъ, какъ нельзя болѣе соотвѣтствовала тѣмъ началамъ, которыя Деларошъ ежедневно проповѣдывалъ въ своей мастерской. Изображенные на ней двое пожилыхъ мужчинъ, сидящихъ у стола, съ трубкою въ зубахъ, и углубившихся въ шахматную игру, отличаются удивительною характерностью, превосходнымъ рисункомъ и мастерскою лѣпкою. Поразительная правдивость и непритязательность этихъ фигуръ плѣнила Делароша, хорошо понимавшаго всю театральность и ходульность произведеній тогдашнихъ французскихъ художниковъ, какъ классиковъ, такъ и романтиковъ. Въ картинахъ тѣхъ и другихъ, дѣйствующія лица всегда кокетничали, декламировали, убивали и грабили лишь для вида, для того только, чтобы, во что бы то ни стало, обратить на себя вниманіе зрителя. Выраженные же въ картинкѣ молодого реалиста безмятежность обыденной жизни и самодовольное спокойствіе пришлились, какъ нельзя болѣе, по вкусу французскаго буржуа, въ то время достигшаго власти, утомленнаго революціями и стремившагося къ спокойствію и миру. Въ то время, какъ на стѣнахъ той же выставки лилась обильно кровь на картинахъ романтиковъ, отъ фигуръ Мейссонье вѣяло отраднымъ довольствомъ, тихимъ жизненнымъ счастьемъ, а потому онѣ не могли не нравиться утомленнымъ борьбою французскимъ рантье и банкирамъ. Но была и другая причина, обусловливавшая въ то время успѣхъ картинъ Мейссонье.

Произведенія искусства пріобрѣтаютъ популярность не исключительно однимъ своимъ артистическимъ достоинствомъ; иногда

она достается имъ, благодаря чисто внѣшнимъ особенностямъ, не всегда лестнымъ для самолюбія художника. Мейссонье болѣе всѣхъ могъ бы подтвердить эту истину. То, что было хорошаго въ его картинахъ въ художественномъ отношеніи, оцѣнили его собраты и знатоки живописи, а массу публики поразила необыкновенно малый размѣръ его картинъ. Въ то время было въ обычаѣ писать на большихъ холстахъ, и потому крошечныя вещицы Мейссонье показались для толпы чѣмъ-то инымъ, небывалымъ. Чтобы взглянуть на нихъ вблизи, нужно было по-долгу стоять передъ ними, дожидаясь очереди. Всѣхъ восхищало искусство человѣка, писавшаго съ такою законченностью фигуры величиною въ мизинецъ; кромѣ того, тогда какъ многія картины крупныхъ размѣровъ только при разсматриваніи ихъ на порядочномъ разстояніи казались оконченными и гармоничными, живопись Мейссонье ничего не теряла, будучи разсматриваема вблизи, хотя бы даже въ увеличительное стекло. Еще одно обстоятельство имѣло вліяніе на успѣхъ нашего художника: размѣръ его картинъ совсѣмъ соотвѣтствовалъ величинѣ комнатъ въ современныхъ жилищахъ; тогда какъ другіе художники могли рассчитывать на украшеніе своими картинами лишь стѣнъ музеевъ, онъ находилъ покупателей на свои произведенія среди всей публики, въ кругу аристократовъ, банкировъ и вообще людей достаточныхъ.

Въ періодъ полнаго развитія своего таланта Мейссонье вступилъ приблизительно съ 1850 года; къ этому времени годы его ученія кончились, и посредствомъ упорнаго труда онъ завладѣлъ уже всѣми тайнами техники. Съ тѣхъ поръ его извѣстность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и цѣны на его работы, стали быстро возрастать. Извѣстно, что творчество живописца въ весьма значительной степени зависитъ отъ природныхъ свойствъ его зрѣнія. Онъ можетъ усидчивостью и строгимъ отношеніемъ къ дѣлу сдѣлать свою руку послушною, заставить ее извлекать изъ палитры желаемые тоны и вообще передавать то, что видитъ его глазъ; но если его зрѣніе слабо и неправильно, то всѣ его старанія остаются напрасными, или мало-плодными. Съ этой стороны, Мейссонье одаренъ отъ природы даромъ, благопріятнымъ въ высшей степени: глазъ его обладаетъ удивительною остротою; тамъ, гдѣ обыкновенному зрѣнію представляются вдали лишь общія очертанія и пятна и неопредѣленные очертанія, онъ видитъ до тонкости мельчайшія подробности линій и плановъ. Этимъ свойствомъ глаза объясняются усвоенная имъ манера письма и отчетливость, съ какою онъ изображаетъ чрезвы-

чайно мелкія фігуры, не упуская подробностей, какъ бы мало-важны онѣ ни были. При этомъ особенно замѣчательно, что крайняя оконченность деталей, за малыми исключеніями, не вредитъ у него общему. Если смотришь на ту или другую его картину, то прежде всего поражаешься въ ней общимъ эффектомъ: сразу видишь существенное, и только при болѣе продолжительномъ разсма-триваніи, мало-по-малу, выступаютъ детали, каждая на своемъ мѣстѣ, соотвѣтственно значенію, какое она имѣетъ въ композиціи. Впрочемъ, такое свойство зрѣнія, какимъ обладаетъ Мейссонье, производитъ и своего рода недостатки, а именно относящіеся до перспективы. Для глаза, столь отчетливо видящаго подробности и вблизи, и вдали, перспективное различіе плановъ менѣе ощутительно, чѣмъ для обыкновеннаго зрѣнія. Предметы кажутся ему находящимися не на тѣхъ разстояніяхъ, на которыхъ видитъ ихъ большинство людей. Это влечетъ за собою погрѣшности, встрѣчающіяся и у Мейссонье. Критики указываютъ напр. на его картину: «Игра въ шары на С.-Жерменской террасѣ», въ которой фигура на заднемъ планѣ представляется отдаленною несравненно болѣе, чѣмъ бы слѣдовало быть. Въ другой картинѣ: «Послѣдствіе ссоры изъ-за картъ», тотъ изъ участниковъ кровавой схватки, что умираетъ въ глубинѣ сцены, кажется слишкомъ малымъ по росту, если взять въ соображеніе размѣры изображенной комнаты. Вообще глазъ не только усвоиваетъ себѣ форму видимыхъ предметовъ, ихъ очертанія, округлость и большую или меньшую массу деталей, смотря по степени близости ихъ къ намъ и зоркости нашего органа зрѣнія, но и видитъ также предметы, залитые свѣтомъ и окрашенные въ разные цвѣта. Эта чувствительность зрѣнія къ краскѣ и то пріятное впечатлѣніе, которое она производитъ на человѣка, возбуждая въ немъ потребность къ передачѣ ея другимъ, составляютъ одну изъ самыхъ сильныхъ причинъ, если не самую главную причину, породившую самое искусство живописи. Она побуждаетъ художниковъ охотнѣе и скорѣе дѣлаться живописцами, чѣмъ рисовальщиками, граверами или скульпторами. Но и живописцы не одинаковы въ отношеніи своемъ къ краскѣ, такъ что ихъ можно раздѣлить на двѣ категоріи. Одни, которыхъ слѣдуетъ назвать колористами въ собственномъ смыслѣ слова, особенно воспріимчивы къ силѣ и живости красокъ и стараются передавать всю интенсію и богатство послѣднихъ; другіе, которымъ всего лучше пристало названіе гармонистовъ, впечатлительны преимущественно къ общему эффекту красокъ въ ихъ взаимномъ сочетаніи. Мейс-

сонье долженъ быть причисленъ всего скорѣе ко второй категоріи. Во всемъ множествѣ его картинъ нѣтъ ни одной, которая поражала бы яркостью своего колорита, но въ каждой изъ нихъ взаимное сочетаніе красокъ производитъ обаятельное впечатлѣніе. Съ необыкновеннымъ вниманіемъ прослѣживаешь онъ игру свѣта не только въ тѣлесныхъ частяхъ фигуръ, но и на занавѣсахъ, на мебели, на одеждѣ. Прозрачный ровный свѣтъ заливаетъ его картины, лаская и очаровывая нашъ взглядъ. Гармонисты способны схватывать болѣе переходы нюансовъ красокъ, чѣмъ сопоставленіе цѣльныхъ колеровъ; только люди, надѣленные исключительнымъ свойствомъ глаза, да и то весьма немногіе, способны улавливать гармоническое соединеніе самыхъ яркихъ цѣльныхъ красокъ. Поэтому въ картинахъ Мейссонье преобладаютъ средніе тона. Особенно ему удаются оттѣнки. розоваго, бархатно-чернаго и сѣраго цвѣтовъ, тогда какъ того же нельзя сказать о тонахъ зеленыхъ, красныхъ и желтыхъ, производящихъ у него иногда рѣзкія и непріятныя ноты среди общей гармоніи.

Что всего болѣе поражаетъ въ произведеніяхъ Мейссонье, это—жизненная правда движеній и позъ, вѣрность и характерность жестовъ, оживленность и осмысленность лицъ. Въ картинахъ его, содержащихъ въ себѣ понѣскольку фигуръ, послѣднія никогда не образуютъ группы людей, собранной на-удачу; ихъ постановка и движеніе не сочинены для одной лишь красоты линій, но обусловлены внутреннею связью; каждое дѣйствующее лицо характерно и типично само по себѣ и въ то же время вполне уместно въ общей сценѣ. Даже въ картинахъ, изображающихъ всего одну фигуру въ покойной позѣ — сидитъ-ли она у стола и пишетъ, стоитъ ли въ гордой позѣ со шпагою въ рукахъ, или курить, прислонясь къ окошку, какъ въ картинахъ Кушелевской галереи въ Академіи—вездѣ чувствуется у Мейссонье та-же неподдѣльная жизнь и вѣрное пониманіе зависимости существеннаго въ картинѣ отъ ея аксессуаровъ. Такія качества достигаются, конечно, не рабскимъ копированіемъ натуры. Натурщикъ, принявъ позу, какую требуетъ отъ него художникъ, бываетъ всегда равнодушенъ къ дѣйствию, которое надо ему изображать, и только тонкое чувство самого художника можетъ вдохнуть въ эту позу жизнь и осмысленность. Недаромъ французскіе художественные критики не разъ сравнивали Мейссонье съ Тербургомъ. При этомъ они находили, что, не смотря на все совершенство голландскаго мастера въ отношеніи собственно живописи и гармоніи красокъ, Мейссонье прево-



БРЕТЁРЪ

картина Ж. Мейссонье

въ Кушелевской галерей Импер. Академіи Художествъ

сходить его жизненностью, вѣрностью движенія, непринужденностью и опредѣленностью изображеннаго жеста.

Таковъ Мейссонье былъ до 1861 года, когда, вдругъ выйдя изъ круга своихъ прежнихъ обычныхъ сюжетовъ, онъ, неожиданно для всѣхъ, явился въ роли живописца историческихъ и военныхъ сценъ. Новое направленіе, принятое знаменитымъ мастеромъ, зависѣло отъ особыхъ обстоятельствъ.

Вторая имперія возобновила во Франціи эпоху большихъ войнъ (крымская и итальянская войны) и оживила воспоминаніе о золотомъ вѣкѣ французской арміи Наполеона I, а рассказы о тогдашнихъ геройскихъ подвигахъ, о тогдашней славѣ отечества, питали воображеніе Мейссонье съ самой ранней юности. Подобно всѣмъ своимъ сверстникамъ, онъ, конечно, восхищался пѣснями Беранже въ честь Наполеона I и читалъ хвалебные рассказы о немъ Тьера. Когда открылась итальянская кампанія, художникъ, приближившійся въ это время ко двору Наполеона III, получилъ разрѣшеніе сопровождать французскую армію, и во время похода сдѣлалъ множество рисунковъ и этюдовъ. Императоръ выразилъ желаніе имѣть картину его кисти, изображающую Сольферинскую битву; но исполненное имъ произведеніе на эту тему не понравилось въ Тюльерійскомъ дворцѣ: картину нашли и неудовлетворительною, и слишкомъ дорогою, а поэтому Наполеонъ, не оставивъ ее для себя лично, приказалъ пріобрѣсть ее на правительственный счетъ для Люксембургской галереи, которую она и украшаетъ до настоящаго времени. По свойству своего таланта, Мейссонье не могъ трактовать этотъ сюжетъ въ героическомъ духѣ, во вкусѣ Гро или Раффе. Къ тому же, ему, какъ кажется, дана была программа, отъ которой онъ не долженъ былъ отступать. Онъ остерегся изобразить самую битву и тѣмъ избѣгъ главныхъ трудностей, какія представлялъ подобный сюжетъ при особомъ характерѣ его живописи и при современномъ требованіи точнаго воспроизведенія дѣйствительности. Онъ представилъ не битву, а одинъ изъ ея эпизодовъ—атаку холма, рѣшившую судьбу сраженія и давшую ему свое имя. Композиція картины отличается большою простотою и ясностью. Вправо отъ зрителя — возвышенность, а на ея вершинѣ—башня и кипарисы, сдѣлавшіеся историческими. Вольтижеры, подъ командою генерала Каму, нѣсколько разстроенные трудностями покатой мѣстности и дѣйствіями непріятеля, стремятся взобраться въ разсыпную на эту вершину. Пониже, резервы, скрытые за деревьями и защищенные неровностью мѣста, непод-

вижно ожидаютъ приказа двинуться впередъ. Въ оврагѣ, прямо у подножья башни, — два орудія съ ихъ зарядными ящиками. Налѣво, на возвышенности, простирающейся до оврага и занимающей большую часть перваго плана картины, Наполеонъ III и его главный штабъ напряженно слѣдятъ за перепетіею боя. На этихъ ловко сгруппированныхъ двадцати-пяти всадникахъ сосредоточенъ весь интересъ композиціи. вмѣсто одной изъ сценъ убійства, которая обыкновенно разыгрываютъ баталисты, — сценъ, ничего не говорящихъ уму и сердцу, а только оскорбляющихъ зрѣніе и эстетическое чувство, Мейссонье заставляетъ насъ присутствовать при сраженіи, показывая намъ, такъ сказать, отраженіе его въ позахъ и фізіономіяхъ лицъ, управляющихъ боемъ.

На этомъ небольшомъ холмѣ опредѣляется исходъ борьбы: здѣсь нравственный центръ ея, отсюда исходятъ приказанія, управляющія движеніемъ 200.000 человекъ на огромной аренѣ. Взоры изображенныхъ лицъ устремлены въ одинъ пунктъ, и то, что происходитъ передъ ними, должно имѣть рѣшающее значеніе. Всѣ фигуры главной группы — портреты; Наполеонъ — совсѣмъ какъ живой, и по лицу, и по осанкѣ. То же самое можно сказать и о генералахъ Флѣри и Эдгарѣ Неѣ, маршалахъ Вальонѣ и Реньо-де-Сенъ-Жанъ-д'Анжели, генералахъ Монтебелло, Лебеерѣ и Мазюрѣ, окружающихъ императора; нѣсколько далѣе виденъ среди офицеровъ самъ Мейссонье, наклонившійся впередъ на лошади. Разнообразіе движеній и индивидуальность характера, выраженныхъ во всѣхъ этихъ лицахъ, тѣмъ поразительнѣе, что они находятся подъ вліяніемъ одного и того же чувства, одного и того же стремленія. Сверхъ того, Мейссонье превзошелъ себя здѣсь въ живописи лошадей: три ближайшія къ зрителю въ особенности великолѣпны. Та изъ нихъ, на которой сидитъ Массена — верхъ совершенства въ отношеніи техники письма. Не менѣе удивительна лошадь генерала Фруассара, по легкости колера лоснящейся шерсти, блики которой нисколько не ослабляютъ лѣпку формъ. Вообще кони Мейссонье могутъ выдержать самую строгую критику; они безукоризненны, и нужно подолгу смотрѣть на нихъ и изучать ихъ въ подробности, чтобы оцѣнить все ихъ совершенство. Двѣ пушки съ зарядными ящиками, занимающія правую сторону перваго плана, могли бы однѣ составить отдѣльную прелестную картину. Расположеніе повозокъ и ихъ лошадей, изображенныхъ въ ракурсѣ, превосходно; письмо сочно и въ то же время легко. Движеніе солдата, который достаетъ зарядъ, поддерживая головою и рукою крышку

ящика, полно правды и характерности. Каннониръ, наводящій первую пушку, прислуга второй, рисуемая въ дыму, офицеръ, галопирующій у подножья холма, написаны не менѣе натурально. Лучшаго мастерства невозможно требовать, и самъ Воуверманъ не задумался бы подписать свое имя подъ этою частью картин! французскаго художника. Колоритъ ея вообще удовлетворителенъ, хотя и не отличается ни большимъ блескомъ, ни особенною гармоничностью. Художникъ съ очевиднымъ намѣреніемъ смягчилъ тонъ слишкомъ яркихъ мундировъ и чрезъ то искусно обошелъ одну изъ трудностей своей задачи. Самая слабая сторона картины—пейзажъ, написанный менѣе солидно, чѣмъ прочія ея части, въ непріятно слабомъ тонѣ, и неудачный по выбору деталей. Наконецъ, —хотя ошибка въ пропорціи есть вещь вообще неслыханная въ произведеніяхъ Мейссонье—здѣсь два мертвыхъ австрійца, лежащіе на первомъ планѣ, своею малою величиною нарушаютъ законы перспективы.

Послѣ исполненія «Сольферинской битвы», Мейссонье съ особеннымъ пристрастіемъ обратился ко временамъ первой имперіи, хотя и продолжалъ, въ часы досуга, писать небольшія картины на прежніе свои мотивы. Съ большимъ увлеченіемъ работалъ онъ надъ вещами, извѣстными подъ названіями 1808 и 1814-й годъ. На первой изъ этихъ картинъ изображены двѣ линіи кирасировъ, готовыхъ броситься въ атаку; лошади нетерпѣливо роютъ землю, сами же молодцы-кавалеристы, вѣрные дисциплинѣ, спокойно ожидаютъ команды. Налѣво, дивизіонный генералъ указываетъ стоящему подлѣ него полковнику пунктъ, куда долженъ быть направленъ ударъ. Съ той же стороны рисуется на пригоркѣ силуэтъ императора, прикрытаго артиллеріею. Вторая картина, высоко цѣнимая знаатоками живописи, изображаетъ угрюмый зимній день. Мрачное небо покрыто грозowymi тучами; по грязной, размытой дождемъ, дорогѣ, великій Наполеонъ, окруженный своимъ штабомъ, въ раздумьи ѣдетъ верхомъ за полками, идущими по придорожнымъ полямъ по-колѣно въ разрыхленной землѣ. Имперія рушится, и ея основатель сумраченъ, погруженъ въ тяжелыя думы. Однако надежда не совсѣмъ еще разсталась съ нимъ; онъ по-видимому перебираетъ въ своей головѣ стратегическіе планы возвратить покрытымъ славою знаменамъ своимъ прежнее счастье. Но убѣжденіе въ бесплодности этихъ плановъ ясно рисуется на лицахъ маршаловъ и генераловъ, сопровождающихъ императора; они еще слѣдуютъ за нимъ съ покорностью, но уже безъ

прежняго довѣрія къ нему, безъ восторга; среди нескончаемыхъ войнъ, они утратили былую энергію, устали тѣломъ и духомъ. Картина эта воспроизводитъ не одинъ какой-либо эпизодъ кампаніи 1814 года, но всю ея сущность. Это—послѣдняя страница изъ эпопеи первой имперіи, олицетвореніе Франціи, истощенной наполеоновскими войнами, лишившейся надежды и бодрости. Исполненіе картины превосходно; можно сказать, что нигдѣ еще Мейссонье не выказывалъ въ такой степени, какъ здѣсь, мастерства своей кисти; но главное ея достоинство все-таки состоитъ въ той ясности, съ какою выражена идея художника. Этой идеѣ соотвѣтствуютъ и печальный видъ изображенной природы, и сумрачныя физіономіи выведенныхъ на сцену лицъ, и даже понурая походка измученныхъ лошадей. Всѣ частности картины, прекрасныя въ отдѣльности, сливаются въ одно стройное цѣлое для того, чтобы производить на зрителя опредѣленное и сильное впечатлѣніе. По всей справедливости считаясь лучшимъ произведеніемъ Мейссонье, «1814 годъ» вмѣстѣ съ тѣмъ можетъ быть признанъ однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ новѣйшей французской живописи.

Художникъ еще однажды выказалъ свой талантъ въ новомъ свѣтѣ. Въ первую пору своей дѣятельности, онъ былъ живописцемъ закрытыхъ помѣщеній, такъ сказать, не выходилъ изъ мастерской и изучалъ эффекты солнечныхъ лучей, проникающихъ въ комнату изъ оконъ. Сдѣлавшись живописцемъ военныхъ сценъ, онъ перенесся для своихъ этюдовъ подъ открытое небо, но не яркое, не блестящее силою и разнообразіемъ тоновъ. Въ 1868 году счастливый случай привелъ его на югъ Франціи, въ Антибъ; тамъ увидѣлъ онъ темноглубыя небеса, ослѣпительное сіяніе полуденнаго солнца, тонко рисующіяся въ прозрачномъ воздухѣ линіи горъ,—словомъ, природу богатнаго уголка Франціи, называемаго Провансомъ и не даромъ сравниваемаго съ Греціей. Этотъ край такъ плѣнилъ Мейссонье, что онъ тотчасъ же принялся за кисти, чтобы передать свои впечатлѣнія въ рядѣ этюдовъ. Поѣздка въ Провансъ дала ему мотивы для картинъ: «Игра въ шары въ Антибѣ» (*Joueurs de boules à Antibes*), «Путь въ Солицъ» (*Chemin de la Solice*), и «На дорогѣ въ Солицъ» (*Route de la Solice*). Послѣдняя, на которой представлены самъ Мейссонье и его сынъ ѣдущими верхомъ на лошадяхъ, принадлежитъ къ числу превосходнѣйшихъ произведеній художника.

Послѣ 1869 года, въ дѣятельности Мейссонье уже не случилось ни-

какихъ неожиданныхъ перемѣнъ. Художественное развитіе его совершенно закончилось, кругъ его задачъ вполне опредѣлился. Въ послѣдніе годы онъ обращался попеременно къ той или другой изъ прежнихъ своихъ тѣмъ: то, въ качествѣ жанриста, онъ продолжалъ писать людей и бытовые сцены стараго времени; то, какъ истолкователь живописныхъ эффектовъ, изображалъ уголки разныхъ мѣстностей, простирая свою наблюдательность даже до венеціанскаго храма св. Марка; то являлся снова въ роли баталиста и оживлялъ своею кистью воспоминаніе о походахъ первой республики и первой имперіи. Между прочимъ, въ панданъ къ картинѣ «1814-ый годъ», онъ написалъ въ 1876 г. другую, названную имъ, «1807 — ой годъ», и представляющую торжество имперіи, подобно тому, какъ первая картина изображала имперію побѣжденную. Здѣсь, въ день Фридландской битвы, кирассиры, съ саблями наголо, дефилируютъ передъ Наполеономъ I, съ криками: «Vive l'Empereur!» Эта картина куплена въ Америку; во Франціи же остались только приготовленные для нея этюды, поразительные по мастерству рисунка и по правдивой передачѣ движенія. Во всемъ, что исполнено художникомъ, ни что лучше, чѣмъ эти рисунки, не показываетъ, сколько труда, терпѣнія и крайней добросовѣстности влагаетъ онъ въ свое творчество.

Въ этотъ послѣдній періодъ дѣятельности Мейссонье, если умственная его сила не ослабла, то воображеніе нѣсколько охладѣло, рука утратила долю прежней гибкости, а недостатки зрѣнія усилились. Онъ начинаетъ все менѣе и менѣе чувствовать постепенность въ удаленіи предметовъ отъ зрителя; рисунокъ его все болѣе и болѣе впадаетъ въ излишнюю законченность, близкую къ жесткости и сухости. Въ особенности уменьшилось у него чувство краски и гармоніи тоновъ, причемъ стала расти несчастная страсть къ яркимъ зеленымъ и желтымъ колерамъ, а въ самое послѣднее время явилось нѣчто еще худшее — ужасные шоколадные тоны въ фонахъ портретовъ, съ кирпичными тонами въ лицахъ, съ грязными полутонами на рукахъ. Когда въ 1876 году онъ выставилъ свою картину «Фридландъ», нельзя было не восхищаться ея прекрасною композиціею и натуральностью движеній всѣхъ изображенныхъ въ ней фигуръ; но вмѣстѣ съ тѣмъ зрѣніе непріятно поражалось жесткостью исполненія и невѣрнымъ, утрированнымъ общимъ тономъ этого произведенія.

Хотя и теперь еще художникъ продолжаетъ работать съ юношескимъ жаромъ, какъ въ лучшіе года своей жизни, однако его

артистическая личность уже вполне обрисовалась, а потому намъ кажется возможнымъ свести къ итогу все, что мы сказали о немъ, и представить общее заключеніе относительно его таланта.

Чуждый всякой идеальности, смотрящій на жизнь съ безусловно-натуралистической точки зрѣнія, Мейссонье все-таки можетъ считаться однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ и превосходныхъ живописцевъ нашего времени. Въ немъ соединяются, и притомъ въ высокой степени, всѣ качества, обусловливаемые необычайною остротою зрѣнія, а передачею ихъ полотну руководятъ рѣдкій умъ, глубокое изученіе всѣхъ элементовъ живописи и чрезвычайно искусная рука. Онъ видитъ природу превосходно, во всѣхъ подробностяхъ, но относится къ ней не холодно и умѣетъ подчеркнуть главныя черты явленія, не впадая въ преувеличеніе и не упуская ничего второстепеннаго. Письмо его — отчетливое и сильное, не теряющее своей живости даже въ крайне оконченныхъ вещахъ, стойкихъ большаго труда и терпѣнія.

Рисунокъ Мейссонье не отличается свободой и шириной; тѣмъ не менѣе, онъ какъ нельзя болѣе правиленъ, а по выразительности превосходитъ рисунокъ старинныхъ мастеровъ, Тербурга и Метцу, до широкой манеры которыхъ, точно также, какъ и до прекраснаго ихъ колорита, французскій художникъ не достигаетъ. Не смотря на незначительную величину свою, его картины—настоящіе шедевры. Это—проза, но проза привлекательная и по внѣшней фактурѣ, и по жизненности содержанія. Мейссонье не надѣленъ способностью трактовать сюжеты, требующіе передачи страстныхъ порывовъ и сильныхъ аффектовъ; если бы онъ выступилъ на это поприще, то, навѣрное, не имѣлъ бы успѣха. Поэтому онъ поступилъ весьма разумно, положивъ себѣ во все продолженіе своей дѣятельности держаться, въ отношеніи драматизма, извѣстной середины, вслѣдствіе чего его тѣмы по большей части не идутъ далѣе обыденныхъ явленій жизни, и его дѣйствующія лица выражаютъ самыя обыкновенныя чувства и ощущенія. Въ Мейссонье множество качествъ, обезоруживающихъ критику, но нѣтъ тѣхъ, которыя могли бы возбудить энтузіазмъ и долгое увлеченіе.

Нельзя поручиться, чтобы значеніе, придаваемое теперь его произведеніямъ, въ послѣдствіи не уменьшилось; однако не подлежитъ сомнѣнію, что они никогда не попадутъ въ забвеніе, что истинные цѣнители искусства всегда будутъ относиться съ уваженіемъ къ этимъ маленькимъ картинкамъ, на которыя искренній и умный художникъ положилъ столько таланта, знанія и добросо-

вѣстнаго труда. Какъ ни измѣнялись бы, со временемъ, эстетическіе принципы, какимъ колебаніямъ ни подвергался бы общественный вкусъ, — картины Мейссонье будутъ всегда въ разрядѣ тѣхъ, которыхъ не отправляютъ въ кладовыя.





По поводу учений о красотѣ формы въ изобразительныхъ искусствахъ.



Замѣтка А. Д. Бутовскаго.

е такъ давно извѣстное изданіе фирмы А. Кантена: «Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts», обогатилось томикомъ, на который не бесполезно обратить свое вниманіе нашимъ любителямъ искусства. Я говорю о книжкѣ, озаглавленной: «La composition décorative», соч. Майе архитектора и профессора декоративнаго искусства ¹⁾. Книжка эта столько же пригодна для лицъ, посвятившихъ себя художественно-промышленному рисованію, сколько, если еще не болѣе того, для тѣхъ неспеціалистовъ, ко-

¹⁾ На эту книжку мы уже обратили вниманіе читателей въ № 5 «Художественныхъ Новостей» за текущій годъ. Новую замѣтку о ней печатаемъ теперь въ виду того, что авторъ этой замѣтки оцѣниваетъ сочиненіе Майе болѣе подробно и съ нѣскольکو другой стороны, чѣмъ прежній рецензентъ.

Ред.

торые желали бы дополнить свое художественное образованіе и рѣдкимъ, и цѣннымъ матеріаломъ, такъ какъ подъ ея нѣсколько специальнымъ заглавіемъ изложено толково и кратко именно то, чего такъ часто не достаетъ самымъ записнымъ любителямъ.

Въ самомъ дѣлѣ, мы охотно трактуемъ о Гольбейнѣ, о фламандцахъ и о другихъ матеріяхъ важныхъ, говоримъ объ этихъ вещахъ иногда и дѣло, но очень рѣдко можемъ сказать что-нибудь дѣльное, положимъ, объ условіяхъ художественной орнаментации квадрата. Мы даже по большей части и не подозреваемъ, что между этими вещами существуетъ какая-нибудь связь. Декоративное искусство, это—по нашему мнѣнію—что-то нисшее, служебное, техническое, не могущее имѣть никакого серьезнаго значенія для полноты художественнаго образованія. Но такое мнѣніе очень ошибочно. Между той отраслью изобразительныхъ искусствъ, которую принято называть декоративнымъ, орнаментальнымъ, художественно-промышленнымъ искусствомъ, и тѣмъ высокимъ искусствомъ, которому мы удивляемся въ произведеніяхъ лучшихъ мастеровъ, живописцевъ и скульпторовъ, дѣйствительно существуетъ самая тѣсная и органическая связь, и связь эта основана на той общей цѣли, которую преслѣдуютъ всѣ отрасли изобразительныхъ искусствъ,—на красотѣ видимой формы. Гармонія линій и поверхностей, гармонія свѣта и тѣни, гармонія красокъ, есть условіе, равно обязательное для всякой работы человѣка въ области изобразительныхъ искусствъ, отъ самаго простаго, элементарнаго сочетанія линій, до самаго высокаго произведенія искусства, воплощающаго въ видимыя формы доступное для пластики содержаніе. Безъ этого условія нѣтъ искусства. Художественная разработка видимой формы, это и есть именно та задача, которая не только соединяетъ въ одно цѣлое всѣ отрасли пластики, но и обособляетъ ее отъ другихъ искусствъ, отъ поэзіи, музыки. Величайшія произведенія живописи—фрески Рафаеля, Микеланджело, Преображеніе, Сикстинская Мадонна—какъ въ общей концепціи, такъ и въ расположеніи частей, слѣдуютъ безусловно тѣмъ же общимъ законамъ красоты формы, по которымъ орнаментируется поверхность опредѣленнаго начертанія. Венера Милосская, Моисей и всѣ величайшія произведенія скульптуры задуманы и выполнены, какъ въ общемъ, такъ и въ подробностяхъ, съ соблюденіемъ тѣхъ же общихъ эстетическихъ законовъ, которые приложимы и къ вазѣ, и къ колоннѣ, и даже къ чайной чашкѣ. Все различіе заключается лишь въ томъ, что въ произведеніяхъ живописи и скульптуры законы эти

прилагаются во всей ихъ сложности, для выраженія извѣстнаго содержанія; въ орнаментальныхъ же работахъ они являются чаще всего въ простѣйшемъ, элементарномъ своемъ приложеніи.

Но чтобы умѣть понимать и цѣнить высокія и сложныя комбинаціи формы, необходимо хорошо быть знакомымъ съ ея элементами. Отсюда само собою опредѣляется, какое важное значеніе имѣетъ изученіе основныхъ законовъ художественной формы. Безъ этой предварительной подготовки нѣтъ солиднаго художественнаго образованія. Замѣчательныя произведенія искусства и можно, и должно изучать съ точекъ зрѣнія исторической, теоретической и технической; но, кромѣ всего этого, каждое изъ нихъ всегда заключаетъ еще въ себѣ плодотворнѣйшіе практическіе уроки изящнаго вкуса, которые, безъ пониманія основныхъ элементовъ красоты пластической формы, остаются для насъ въ большинствѣ случаевъ мертвою буквою. Безъ этого условія невозможно быть знатокомъ въ искусствѣ; невозможно даже понять, почему серьезные знатоки отдають такое рѣшительное предпочтеніе иногда очень скромнымъ произведеніямъ классическихъ эпохъ искусства и остаются совершенно равнодушны ко многимъ блестящимъ современнымъ произведеніямъ, по Technikѣ и по натуралистической передачѣ формъ представляющимъ послѣднее слово искусства.

Тонко развитое чувство самыхъ простѣйшихъ условій такъ называемой декоративной или орнаментальной отрасли искусства, какъ тонко развитой слухъ въ музыкѣ, даетъ иногда возможность подмѣчать такіе диссонансы, или такія гармоническія сочетанія, которыя остаются совершенно непримѣтны для неизощреннаго глаза.

Припоминаю, мнѣ случилось однажды быть въ картинной галереѣ вмѣстѣ со старымъ, почтеннымъ художникомъ, бывшимъ *afrescante* по профессіи, слѣдовательно декораторомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ страстнымъ любителемъ и коллекціонеромъ. Послѣ осмотра нѣсколькихъ нумеровъ, между которыми онъ съ особеннымъ одобреніемъ остановился передъ большимъ Тиціановскимъ портретомъ, мы подошли къ небольшой картинкѣ съ громкимъ именемъ Леонардо да-Винчи—Мадонна и у ногъ ея два мальчика, протянувшіе другъ къ другу руки. Я прочелъ ему изъ каталога имя художника.—Не ошибаетесь ли вы нумеромъ?—сказалъ онъ мнѣ, заглянулъ самъ въ каталогъ, внимательно посмотрѣлъ на картину, и съ увѣренностью проговорилъ: *Non, ce n'est pas un Léonard!* Та-

кой мастеръ никогда бы не допустилъ этого въ своей картинѣ. Léonard n'aurait jamais pu faire une maladresse pareille! — Въ чемъ же дѣло?—Вмѣсто отвѣта, онъ обчертилъ мнѣ спинки двухъ обращенныхъ другъ къ другу дѣтей, составлявшія общимъ своимъ контуромъ почти правильный овалъ въ одномъ изъ нижнихъ угловъ картины. — Я не стану оспаривать, что это—картина того времени, что она ломбардской школы, можетъ быть, чья-нибудь изъ людей близкихъ къ мастеру, такъ какъ, очевидно, погрѣшность была замѣчена, и ее старались исправить, прикрывъ дѣтей легкою драпировкою; но утверждать, что это дѣлалъ самъ мастеръ—человѣкъ, который такъ тонко понималъ красоту формы, невозможно. Замѣьте—прибавилъ онъ въ поясненіе,—что тутъ нѣтъ никакой анатомической ошибки, никакой погрѣшности въ рисунокѣ; съ натуралистической точки зрѣнія, къ которой приучило насъ современное искусство, тутъ все безукоризненно. Но эта неловкость въ расположеніи основныхъ линій рисунка на плоскости картины есть погрѣшность противъ изящнаго вкуса, противъ общей гармоніи сочиненія, — мелочи, на которыя мы въ наше время не обращаемъ вниманія, но къ которымъ были чрезвычайно строги великіе мастера Возрожденія. Изучайте внимательно эскизы этихъ мастеровъ, и вы увидите, какъ много заботились они о гармоническомъ сочетаніи линій, какъ тщательно трудились надъ этимъ, передѣлавая совсѣмъ уже готовая, безукоризненные для обыкновеннаго глаза, сочиненія.

Такъ закончилъ мой старый пріятель, и я не могъ не согласиться съ нимъ. Дѣйствительно, если у насъ и есть какое-нибудь художественное образованіе въ области пластическихъ искусствъ, то оно отличается рѣшительной склонностью къ натуралистическому воспроизведенію предметовъ природы. Бесиліе въ оцѣнкѣ формы — полное; оно кладетъ даже на диллетанта извѣстный характерный отпечатокъ. Кому изъ посѣтителей выставокъ и музеевъ не приходилось слышать, а, можетъ быть, и самому восклицать: «Посмотрите, какъ удивительно написаны цвѣты на груди у этой дамы!» или: «Какъ мастерски выписанъ этотъ стеклянный шаръ на люстрѣ; просто хочется взять его въ руки!», тогда какъ и эти цвѣты, и этотъ шаръ очень часто потому только такъ рѣзко и бросаются въ глаза, что нарушаютъ общую гармонію, художественное соотвѣтствіе всѣхъ частей произведенія.

Но изученіе законовъ красоты пластической формы имѣетъ гораздо болѣе широкое и гораздо болѣе жизненное примѣненіе.

Великія созданія искусства мы встрѣчаемъ только въ галереяхъ, въ большихъ центрахъ общественной жизни; можемъ наслаждаться ими только случайно, въ рѣдкіе, счастливые часы. Окружить себя мастерскими картинами и статуями доступно далеко не всякому. Между тѣмъ вездѣ, гдѣ есть человѣкъ, на какой бы ступени развитія онъ ни находился, гдѣ есть его работа, тамъ есть и стремленія къ красотѣ видимой формы. Съ этими стремленіями, болѣе или менѣе совершенными, мы встрѣчаемся на каждомъ шагу, въ каждомъ предметѣ нашего употребленія—всюду, куда ни кинемъ взглядъ, во всемъ, что ни вышло изъ рукъ человѣческихъ. Не тотъ любитъ и понимаетъ искусство, кто, восторгаясь высокими его произведеніями, проходитъ равнодушно передъ этимъ безчисленнымъ многообразіемъ формъ, но тотъ, кто относится съ сердечнымъ интересомъ къ этому многообразію, кто во всякомъ представляющемся случаѣ умѣетъ отличить изящное отъ безобразнаго, умѣетъ найти въ изящномъ мотивы для эстетическаго наслажденія. Едва ли нужно много говорить о томъ, какой важный и отраднѣй элементъ вносить въ жизнь человѣка эта чуткость къ красотѣ видимой формы. Но тутъ необходима маленькая оговорка. Любители нерѣдко пріобрѣтаютъ страсть къ собиранію изящныхъ, подлинныхъ и рѣдкихъ предметовъ искусства, становятся коллекціонерами. Страсть эта, если она не связана съ коммерческими расчетами, разорительна для человѣка, не обладающаго выходящими изъ ряда вонъ средствами, и вовсе не имѣетъ тѣснаго соприкосновенія съ чистымъ и свободнымъ художественнымъ чувствомъ красоты формы. Тѣ предметы чистаго стиля, на которые обыкновенно такъ падки коллекціонеры, вовсе не представляютъ собою исключительнаго мѣрила изящнаго вкуса. Очень часто, и даже въ большинствѣ случаевъ, они имѣютъ скорѣе археологическое, чѣмъ художественное значеніе. Стилъ, который часто смѣшиваютъ съ характеромъ, говоритъ Майѣ, есть печать, специальная марка произведеній извѣстной страны или извѣстной эпохи. Искусственно перенесенный въ другую эпоху, онъ неизбѣжно обезцвѣчивается, такъ какъ нѣтъ болѣе тѣхъ необходимыхъ условій времени и среды, которыя способствовали его развитію и процвѣтанію. Изученіе стилей и сравненіе ихъ вполне необходимо для художественнаго образованія, но рабское поклоненіе имъ можетъ повести лишь къ тому, что убьетъ въ зародышѣ всякое искусство и всякую оригинальность.

Нечего и говорить, что затѣйливость, изысканность формы,

тѣмъ болѣе не составляетъ непремѣннаго условія ея изящества. Она увеличиваетъ только цѣнность предметовъ. Самая скромная форма, въ соединеніи съ самою скромною орнаментацией, можетъ быть вполне художественна и, при талантливомъ и цѣлесообразномъ ея приложеніи, способна возвысить простой предметъ промышленности до степени произведенія искусства.

Въ наше время, по условіямъ нашего художественнаго воспитанія, мы не привыкли смотрѣть на красоту пластической формы съ этой простой и единственно раціональной точки зрѣнія. Наши инстинкты направлены если не къ стилямъ чуждыхъ эпохъ, то къ роскоши и изысканности формъ. Соотвѣственно такому настроенію, обусловливающему спросъ на художественныя издѣлія, и художественно-промышленное производство стремится либо къ подражанію излюбленнымъ моднымъ стилямъ, либо къ разработкѣ вычурныхъ и дорого-стоющихъ такъ называемыхъ предметовъ вкуса. И это очень жаль, такъ какъ чрезъ это самое у современнаго образованнаго человѣка отнимается возможность соединить въ своей домашней обстановкѣ приличную и достойную простоту съ истиннымъ и строгимъ изяществомъ формъ. Объ этомъ не приходится и заботиться; за очень рѣдкими исключеніями, всѣ мы поставлены въ необходимость пробавляться рыночными издѣліями, и слава Богу, если они по крайней мѣрѣ прочны и не совсѣмъ неудобны; а тамъ, въ какомъ стилѣ наколотилъ мастеръ рѣзьбу на вашемъ шкафѣ, или вывернулъ носикъ въ вашемъ кувшинѣ, не все ли это равно? Изъ такихъ рукъ всякій стиль имѣетъ способность выходить и смѣшнымъ, и аляповатымъ.

А между тѣмъ, какое важное и серьезное значеніе имѣетъ въ жизни человѣка, въ жизни семьи, эта домашняя обстановка! Вотъ какъ говоритъ объ этомъ извѣстный знатокъ искусства Георгъ Гиршъ, въ прекрасномъ изданіи своемъ, *Das deutsche Zimmer*: «Въ волшебной области художественныхъ наслажденій, въ которую насъ можетъ ввести хорошее воспитаніе, и съ которой мы можемъ освоиться собственными усиліями, *художественная обстановка нашей домашней жизни* должна имѣть главное, преобладающее значеніе. Дома отдыхаемъ мы отъ дневныхъ трудовъ; тутъ живемъ мы съ самыми близкими намъ и любимыми людьми, тутъ кладемъ мы всѣ добрыя сѣмена въ сердца нашихъ дѣтей. Будь только это послѣднее, заключайся дѣло только въ томъ, чтобы малютки наши могли, играя, войти въ область прекраснаго, чтобы съ ранняго дѣтства глаза ихъ дѣлались воспріимчивы къ художественнымъ

формамъ и къ гармоніи красокъ,—для отца семейства это уже достаточный поводъ обратить самое серьезное вниманіе на домашнюю обстановку. Къ сожалѣнію, это бываетъ только въ рѣдкихъ, исключительныхъ случаяхъ, и причину такого упущенія слѣдуетъ искать совсѣмъ не въ одной только внѣшней, т.-е. денежной, но преимущественно во внутренней недостаточности, въ отсутствіи хорошаго вкуса» (Einleitung, стр. 2—4).

Но, что же такое этотъ вкусъ? Не есть ли это вещь условная? Не даромъ же говорятъ, что «о вкусахъ не спорятъ». Что нравится одному, можетъ не нравиться другому. Какіе тутъ могутъ быть общіе и неизмѣнные законы?

Такія сомнѣнія, можетъ быть, иначе сформулированныя, очень стары; но они не старѣе искусства. Въ періоды лучшаго его расцвѣта ихъ никогда не бывало слышно. Въ другія эпохи они возникали съ бѣльшей или меньшей жгучестью и всегда обуславливали собою упадокъ искусства, такъ что именно въ произведеніяхъ такихъ эпохъ мы, конечно, рѣже всего находимъ неизмѣнные законы изящнаго вкуса. Но законы эти несомнѣнно существуютъ.

Мы, люди настоящаго, обладаемъ неисчерпаемымъ наслѣдіемъ всѣхъ временъ и народовъ. Изучая внимательно то, что совершенно было до насъ самаго замѣчательнаго въ области изобразительныхъ искусствъ, мы не можемъ не замѣтить, что художественныя работы человѣка, при безпредѣльномъ ихъ разнообразіи, независимо отъ свойственныхъ имъ историческихъ, этнографическихъ и другихъ особенностей, всегда заключаютъ въ себѣ извѣстныя, весьма общія, качества, и что въ силу только этихъ качествъ такія работы и пользуются неизмѣннымъ художественнымъ значеніемъ, при самыхъ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ временныхъ вкусовъ. Положимъ, у насъ теперь мода на произведенія восточнаго искусства—китайскаго, японскаго, персидскаго. Все японское намъ нравится, мы жадно на него накидываемся. Мода эта пройдетъ, японское намъ наскучитъ; вазы, божки, драконы смѣнятся чѣмъ нибудь новымъ, совсѣмъ въ другомъ родѣ. Но не все японское будетъ признано нами вслѣдствіе этого поголовно безобразнымъ: окажутся вещи и въ этомъ искусствѣ, которыя никогда не утратятъ для человѣчества своей прелести и будутъ признаваться неизмѣнно изящными, въ какомъ бы направленіи ни измѣнилась мода, какіе бы шаги ни сдѣлало впередъ искусство. Почему? Потому что въ нихъ есть что-то, какія-то качества, которыя всегда характеризуютъ для человѣка произведенія художественныя, въ какомъ бы

стиль, у какаго бы народа и въ какую бы эпоху мы ихъ ни подмѣтили. Вотъ эти-то качества, всегда подмѣчаемыя опытнымъ и изощреннымъ взглядомъ, и представляютъ собою наглядное, а потому и убѣдительное доказательство существованія неизмѣнныхъ законовъ изящнаго вкуса, который врожденъ человѣку, но который глохнетъ и извращается при неправильномъ развитіи.

Развитіе этого вкуса должно быть основано на всестороннемъ практическомъ изученіи возможно разнообразнѣйшихъ образцовъ всѣхъ стилей. Но не въ рабскомъ подражаніи и поклоненіи древнимъ образцамъ, даже совершеннѣйшимъ слѣдуетъ видѣть главное достоинство новаго искусства. «Всякій опытъ строить теоріи искусства или образовывать стиль, не обращая вниманія на древность—говоритъ Оуенъ Джонсъ въ «Грамматикѣ орнамента,»—былъ бы предпріятіемъ величайшей глупости. Это значило бы умышленно откидывать накопленные тысячелѣтіями опыты и знанія. Мы должны, напротивъ, смотрѣть на всѣ благоуспѣшныя труды древности какъ на завѣщаніе, и, не слѣдуя имъ слѣпо, употреблять ихъ какъ руководство и помощь при изысканіи истиннаго пути» (Предисл. къ большому изданію). «Я предпринялъ настоящій выборъ изъ произведеній древности—продолжаетъ онъ далѣе—не для того, чтобы совѣтовать наступающему поколѣнію рабское подражаніе имъ, но для того, чтобы дать художникамъ возможность внимательно изучать тѣ принципы, которые господствовали во всѣхъ произведеніяхъ прошедшаго времени, и этимъ возбуждать себя къ творчеству новыхъ, въ такой же мѣрѣ прекрасныхъ формъ. Если, при упорномъ трудолюбіи, при серьезной любознательности, изслѣдователь искусства поставитъ себѣ задачею самостоятельно изучить произведенія прошедшихъ временъ, станетъ сравнивать ихъ съ произведеніями природы и приложить всѣ свои духовныя силы для полной оцѣнки присущихъ каждому изъ нихъ принциповъ, то онъ неминуемо станетъ самъ творцемъ и будетъ въ состояніи произвести новыя, самостоятельныя формы, вмѣсто того, чтобы повторять и копировать формы, чуждыя и отжившія» (Гл. XX).

Конечно, обѣщать творческія силы въ награду за трудолюбіе нѣсколько рискованно. Тѣмъ не менѣе, въ этихъ прекрасныхъ словахъ заключается цѣлая программа художественнаго воспитанія. Принципы, управляющіе распредѣленіемъ формъ въ природѣ, это—единственный первоначальный источникъ, изъ котораго искусство черпаетъ свои вдохновенія. Законченные стили искусства даютъ

намъ наглядные примѣры и указанія, какъ можетъ и должно пользоваться искусство этими данными для своихъ художественныхъ цѣлей.

Но, намѣченный у Оуэна Джонса аналитическій путь изслѣдованія возможенъ только для человѣка, всецѣло посвятившаго себя искусству. Любитель не можетъ обладать ни временемъ, ни средствами, чтобы разобраться въ громадной массѣ представляющагося ему матеріала. Не говоря уже о невозможности для него изучать характерныя черты художественныхъ формъ среди тѣхъ условій природы, которыя способствовали ихъ возникновенію, даже капитальные сборники и сочиненія по этому предмету, дающіе главнымъ образомъ необработанный матеріалъ, какъ «Грамматика орнамента», не всегда и не вездѣ могутъ попасться ему въ руки. Кромѣ того, одного такого сочиненія недостаточно: надо проштудировать ихъ нѣсколько. Самъ Оуэнъ Джонсъ, не смотря на обширность своего труда, находитъ его неполнымъ. «Такая работа—говоритъ онъ въ своемъ предисловіи—могла бы быть принята съ успѣхомъ развѣ правительствомъ; но даже и тогда необходимо огромный объемъ труда сдѣлалъ бы всеобщую полезность его невозможною».

Вотъ почему такая книжка, какъ «Composition décorative» Майе должна быть особенно цѣнима любителями. Это именно то, чего, можно сказать, не доставало въ художественной литературѣ. Любитель найдетъ въ ней сжатое, но обстоятельное и систематическое изложеніе всѣхъ тѣхъ выводовъ изъ изученія формъ природы и формъ законченныхъ стилей искусства, которые такъ настоятельно рекомендуетъ Оуэнъ Джонсъ для развитія художественнаго вкуса къ пластической формѣ, причемъ выводы эти, по обстоятельности, по практичности и по приложимости, въ книжкѣ Майе далеко превосходятъ то, что сдѣлалъ самъ Оуэнъ Джонсъ въ своей «Грамматикѣ орнамента». Это—готовые уже результаты изслѣдованій, всякій разъ подтвержденные удачными и остроумными примѣрами изъ всѣхъ эпохъ и изъ всѣхъ стилей. Книжка дѣлится на двѣ части, теоретическую и практическую. Въ послѣдней разбирается приложимость формы къ различнымъ родамъ пластическаго матеріала и способность этого матеріала къ художественному выраженію.

Въ заключеніе приходится съ сожалѣніемъ отмѣтить, что наша русская художественная литература поразительно бѣдна, не говоря уже самобытными, но даже переводными сочиненіями, которыя могли бы служить достаточно всестороннимъ руководствомъ для

художниковъ и любителей въ дѣлѣ изученія основныхъ законовъ красоты формы. Книжка Майё какъ бы сама напрашивается на переводъ, и если ее дополнить приличными примѣрами изъ нашего роднаго искусства, то изъ нея можетъ выйти прекрасное систематическое руководство для русскаго техника-рисовальщика и превосходная настольная и справочная книжка для художника и любителя.





1. «Старинъ-лигистъ», гравюра à l'eau-forte И. Т. Михайлова съ картины К. О. Гуна.—Одною изъ задачъ, какія мы поставили себѣ принимаясь за изданіе «Вѣстника изящныхъ искусствъ», состояла въ возбужденіи среди русскихъ художниковъ охоты къ занятіямъ аквафортнымъ гравированьемъ—искусствомъ, столь живымъ и благодарнымъ, столь способнымъ выражать артистическую индивидуальность и оттого столь любимымъ и воздѣлываемымъ на Западѣ Европы. Съ этою цѣлью мы не выпускали въ свѣтъ ни одной книжки своего журнала безъ того, чтобы не прилагать къ ней двухъ или одного офорта, не смотря на дороговизну подобныхъ эстамповъ въ сравненіи съ гравюрами на стали, фототипіями, фотогравюрами, ксилографіями, цинкографіями и пр. Питаемъ надежду, что тонкіе любители искусства отдадутъ справедливость нашимъ усиліямъ: въ теченіи трехъ лѣтъ существованія нашего «Вѣстника» намъ удалось издать нѣсколько новыхъ эстамповъ, исполненныхъ художниками уже болѣе или менѣе опытными въ дѣлѣ аквафортнаго гравированія и вызвать на это дѣло двухъ-трехъ артистовъ, для которыхъ оно было совсѣмъ новостью. Не отрицаемъ, что можно было бы достигнуть большаго; но для этого потребовались бы не тѣ ограниченныя средства, какими мы располагаемъ.

Къ числу вызванныхъ нами новичковъ аквафорты принадлежитъ и авторъ приложеннаго къ настоящей книжкѣ эстампа, который составляетъ первый опытъ его работы въ этомъ родѣ, но опытъ весьма удачный, свидѣтельствующій о способности къ ней молодаго художника и вообще объ его дарованіи.

Иванъ Тарасовичъ Михайловъ род. въ Петербургѣ въ 1860 году. Онъ—сынъ знаменитаго въ кругу здѣшнихъ художниковъ академическаго натурщика Тараса, перерисованнаго и переписаннаго несчетное множество разъ нѣсколькими ихъ поколѣніями, позировавшаго еще для Егорова, Шебуева и Брюллова, лю-

бимца всѣхъ и cadaго изъ нихъ. Служа для художниковъ, въ молодые свои годы, моделью Адонисовъ и Антиноевъ, а въ старости являясь на этюдахъ и рисункахъ въ видѣ патріарховъ и апостоловъ, Тарасъ Михайловъ былъ самъ въ душѣ большой художникъ и навѣрное сталъ бы имъ въ дѣйствительности, если бы не помѣшало тому блаженной памяти крѣпостное право. Дворовый человекъ кн. Меншикова, онъ въ юности былъ допущенъ учиться въ рисовальные классы Академіи, даже перешелъ въ натурный классъ, но не имѣлъ возможности продолжать свое артистическое образованіе, такъ какъ баринъ не захотѣлъ отпустить его на волю, не смотря на личную просьбу о томъ самого К. П. Брюллова. Послѣ великаго событія 19 февраля 1861 г., уже немолодому и семейному натурщику поздно было снова приняться за давно-оставленную трудную науку; тѣмъ не менѣе онъ продолжалъ горячо любить искусство, собиралъ рисунки и этюды, которые дарились ему художниками, и хотѣлъ, чтобы по крайней мѣрѣ его дѣти пошли по дорогѣ, прегражденной для него самого судьбою. Изъ трехъ сыновей Т. Михайлова двое сдѣлались живописцами: старшій, Николай, окончилъ курсъ въ Академіи съ званіемъ класснаго художника 3-й степ., младшій, Иванъ,—тотъ самый, гравюру котораго видять теперь предъ собою читатели,—также учился въ Академіи, получилъ отъ нея въ 1878 г. малую серебряную медаль за рисованіе съ натуры, а въ 1884 г.—двѣ большія серебряныя медали, за рисунокъ и за живописный этюдъ; но на этомъ его художественное образованіе должно было остановиться, такъ какъ семейныя обстоятельства, въ особенности же болѣзнь и смерть отца и недостатокъ матеріальныхъ средствъ привели его къ необходимости разстаться съ Академіею и съ мечтою о золотыхъ медаляхъ. Тѣмъ не менѣе онъ продолжаетъ заниматься рисованіемъ и живописью, къ которымъ имѣетъ несомнѣнное призваніе.

Считаемъ излишнимъ распространяться о картинѣ, воспроизведенной И. Михайловымъ въ его гравюрѣ. Скажемъ только, что это—одно изъ наиболѣе мастерскихъ произведеній покойнаго профессора К. Θ. Гюна, о которомъ уже не разъ говорилось на страницахъ «Вѣстника изящныхъ искусствъ». Старикъ-лигистъ написанъ имъ въ Парижѣ, въ 1868 г., почти одновременно съ «Кануномъ Варѣоломеевской ночи» и со «Сценою изъ Варѣоломеевской ночи», т. е. тогда, когда его воображеніе было вообще занято исторіею гугенотовъ. Этотъ превосходный этюдъ, по возвращеніи художника въ Петербургъ, находился на академической выставкѣ 1872 г. и былъ купленъ гр. Ю. И. Стенбокомъ.

2. «Пожаръ въ деревнѣ», снимокъ съ картины профессора Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго.—Въ нашемъ журналѣ за первый (1883) годъ его изданія былъ помѣщенъ снимокъ съ одного изъ произведеній этого художника, съ рисунка «Охотникъ и крестьянка», и сдѣланъ очеркъ его жизни и дѣятельности. Представляемъ теперь вниманію читателей копію съ другаго труда почтеннаго профессора — съ исполненной масляными красками картины, которую можно считать едва-ли не самымъ удачнымъ его произведеніемъ по части жанровой живописи. Картина эта написана имъ въ Парижѣ, въ 1879 г., находилась въ тамошнемъ салонѣ того же года и была встрѣчена одобрителными отзывами вообще взыскательной къ иностранцамъ французской художественной критики, какъ представлявшая не только этнографическій интересъ, но и большія достоинства рисунка и композиции. Будучи вскорѣ послѣ того пріобрѣтена Государемъ Императоромъ, тогда

еще Наслѣдникомъ Цесаревичемъ, она находится въ настоящее время въ Гатчинскомъ дворцѣ Его Величества.

3. «Бретѣръ», снимокъ съ картины Ж. Л. Э. Мейссонье, слѣдуетъ къ статьѣ Б. К. Веселовскаго объ этомъ художникѣ, напечатанной въ настоящей книжкѣ. Это—одно изъ двухъ произведеній знаменитаго француза, украшающихъ Кушелевскую галерею нашей Академіи художествъ. Оно исполнено художникомъ въ 1851 г., слѣдовательно въ лучшую пору его дѣятельности, и вполне выражаетъ его удивительный талантъ, столь вѣрно очерченный г. Веселовскимъ. Картина эта, за которую заграничные любители искусства дали бы теперь баснословную цѣну, еще ни разу не была издана ни въ гравюрѣ, ни какимъ бы то ни было свѣтописнымъ способомъ, такъ что наша фототипія является первымъ точнымъ воспроизведеніемъ этой драгоценности.

4. «У мола», снимокъ съ рисунка профессора Л. Ф. Лагоріо.—Оригиналъ этой картинки, исполненный сепіей и отчасти нейтральтинтой, принадлежитъ къ числу обширнаго альбома акварельныхъ и карандашныхъ рисунковъ, принадлежащаго редактору «Вѣстника изящныхъ искусствъ». Мотивомъ своимъ онъ значительно отличается отъ двухъ подобныхъ произведеній нашего заслуженнаго пейзажиста, которыя изданы нами въ прошедшемъ году: въ нихъ онъ ставитъ зрителя на благодатные берега Босфора и на грандіозно-суровыя вершины Кавказа; здѣсь передаетъ впечатлѣніе нашей скромной природы. Отлогій берегъ залива, тихій утренній часъ, врѣзывающаяся въ воду пристань, группа растущихъ на ея краю ивъ, пара приставшихъ къ ней лайбъ, справа, вдали, кусочекъ болѣе возвышеннаго берега и неподалеку отъ него еще судно съ лодочкою, а еще дальше—линія горизонта, отдѣляющая туманное небо отъ блестящей, какъ зеркало, водной поверхности—вотъ и весь сюжетъ рисунка г. Лагоріо; но при своей незатѣливости онъ полонъ поэзіи и правды. Въ особенности замѣчательно искусство, съ какимъ художникъ, помощью весьма простыхъ средствъ, передалъ глубину воздуха и перспективу низменнаго мола, вдающагося въ воду.

Замѣтку о г. Лагоріо читатели могутъ найти въ III томѣ нашего журнала





У МОЛА

рисунокъ Л. Ф. Лагоріо



ВЪ ГАТЧИНСКОМЪ ПАРКѢ.
Гравюра О. А. Кочетовой съ картины В. Д. Орловскаго.

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

Выпускъ 3

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.

1886

возможно при современномъ состояніи другихъ источниковъ для исторіи первыхъ шаговъ европейскаго искусства въ Россіи.

I.

(1716—1730).

Извѣстно, что въ кругъ задачъ Академіи наукъ, учрежденной по мысли Петра Великаго, первоначально входило—поддерживать отечественное искусство. Въ именномъ указѣ преобразователя Россіи отъ 22 января 1724 года, говорилось: «Къ расположенію художествъ и наукъ употребляется два образа зданія: первый образъ называется университетъ, второй—академія или соціететъ художествъ и наукъ» (Матер. стр. 14). Во всѣхъ послѣдующихъ пунктахъ этого указа, на которомъ сохранились собственно-ручныя помѣтки Петра Великаго, идетъ рѣчь, на ряду съ науками, и о художествахъ. Впрочемъ должно замѣтить, что, еще до основанія Академіи, въ петровской столицѣ уже существовалъ центръ, около котораго начинали группироваться труженики искусства—кунсткамера. Тутъ прежде всего понадобилась работа гравировъ. 25 іюня 1723 года, русскій мастеръ градырвальнаго дѣла Алексѣй Ростовцевъ поднесъ императору земной глобусъ «съ календаремъ и протчими надписями», и государь приказалъ отослать этотъ глобусъ въ кунсткамеру. Тотъ же Ростовцевъ, по смерти Петра Великаго, поднесъ «своей работы земной глобусъ на россійскомъ языкѣ» Екатеринѣ I, которая «указала помянутый глобусъ новопріѣзжимъ профессорамъ въ Академіи наукъ освидѣтельствовать, и гдѣ явится въ ономъ погрѣшеніе, чтобы оныя профессора исправили» (143). Отсылая это произведеніе Ростовцева въ Академію, кабинетъ-секретарь Макаровъ писалъ въ своемъ препроводительномъ отношеніи: «Тако же и первые глобусы русскихъ людей работы, которые отданы въ кунстъ-камеру, извольте тѣми же профессорами освидѣтельствовать» (143). Это освидѣтельство-ваніе состоялось и занесено было въ протоколъ 8 января 1726 г. Ученые профессора нашли, что «мастеръ Ростовцевъ сего глобуса не лишенъ былъ досужности къ труду, какъ градырованія, такъ протчія работы, но лишенъ былъ вѣдства географическаго» (168), и что, при надлежащихъ указаніяхъ со стороны свѣдущихъ ученыхъ людей, онъ можетъ быть «благоключимъ къ градырованію другихъ картъ». Но все это не открыло русскому граверу

дверей въ Академію, чего онъ добился только чрезъ два года послѣ того, а именно 4 января 1728 г., когда послѣдовало рѣшеніе принять его въ Академію и «давать ему за его работу задѣльные деньги, по усмотрѣнію дѣла его, или, усмотря по его работѣ, опредѣлить ему годовое жалованье, по разсужденію Академіи». Съ этого времени Ростовцевъ становится картографомъ и усердно занимается изготовленіемъ карты Лифляндіи (369 и 373). Но вскорѣ, 27 іюня того же года, онъ, по словамъ тогдашняго президента Академіи, оказался «зѣло непотребнымъ человѣкомъ» (389)—заложилъ порученныя ему двѣ мѣдныя доски. Заказъ былъ отъ него снятъ и переданъ другому граверу, Зубову, о которомъ рѣчь будетъ впереди.

Въ декабрѣ 1728 года въ кунсткамеру была опредѣлена рисовальщицей извѣстная въ то время Марія-Доротея Гзель, одна изъ двухъ дочерей замѣчательной нѣмецкой художницы Маріи-Сибиллы Меріанъ (1647—1717), интересныя свѣдѣнія о которой уже сообщены на страницахъ «Вѣстника изящныхъ искусствъ» (1883 г., т. I, стр. 379, въ статьѣ А. И. Сомова: «Женщины-художницы»). Замѣтимъ кстати, что изъ книгохранилища Петра Великаго въ бібліотеку Академіи наукъ между прочимъ перешли двѣ книги, заключающія въ себѣ исполненныя Сибиллою Меріанъ въ краскахъ «фигуры цвѣтомъ, плодомъ, зеліемъ, птицамъ, зміемъ и прочимъ насѣкомымъ» (117),—вѣроятно тѣ самые 9—10 томовъ рисунковъ этой художницы, о которыхъ говоритъ въ своемъ «Путешествіи» (т. V, 105) Бернулли, видѣвшій ихъ въ означенной бібліотекѣ. Очевидно, Бернулли ошибся въ счетѣ, и рисунковъ было только два фоліанта, какъ показано въ академическихъ записяхъ. Такіе же два фоліанта рисунковъ, изображающихъ суринамскіе растенія и цвѣты, сохранились въ Британскомъ музеѣ, для котораго были приобрѣтены за 500 гиней. Подобные же сборники рисунковъ Меріанъ находятся въ Голландіи и во Франкфуртѣ (см. Füssli, Allgemeines Künstlerlexicon. Zürich, 1808, статья о М.-С. Меріанъ).

Марія-Доротея Гзель, вмѣстѣ со своимъ мужемъ, живописцемъ Гзелемъ († 1743 г.), который между прочимъ написалъ изображенія евангелистовъ и апостоловъ для евангелической церкви св. Петра въ Петербургѣ (см. «Опытъ исторіи начертательныхъ искусствъ въ Россіи», составленный по Фіорилло, въ «Худож. газетѣ» за 1838 г., № 17) была вызвана въ Петербургъ, на русскую службу, и преподавала рисованіе сначала въ школѣ, основанной Петромъ

Великимъ при С.-Петербургской типографіи, а затѣмъ въ фигурной палатѣ Академіи наукъ. Сверхъ того, до самой своей смерти, она была хранительницей естественно-исторической коллекціи въ академической кунсткамерѣ. Какъ она сама пишетъ въ доношеніи своемъ въ Кабинетъ Его Величества, ей было опредѣлено «быть при кунстѣ-камерѣ и оную кунстѣ-камеру по классирамъ водяными красками смалевать и, какъ надлежитъ, вольнымъ украшеніемъ, по возможности украсить». Въ виду этого, Гзель просила «отпустить, откуда надлежитъ, что къ тому малеванію и ко украшенію пристойно» (12). На художницу, какъ это видно изъ ея доношенія, было возложено также «украшеніе натуралей, и ани-малей, и анатоміи» (13).

Такимъ образомъ, въ данномъ случаѣ, живопись и гравированіе являлись исключительно въ роли служебныхъ и прикладныхъ искусствъ. Въ той же роли они перешли и въ вышеупомянутый проектъ устава Академіи наукъ и художествъ, въ которомъ говорится, что «безъ живописца и грыдыровальнаго мастера обойтись невозможно будетъ, понеже изданія, которыя въ наукахъ чиниться будутъ (ежели оныя сохранить и публиковать) имѣютъ срисованы и грыдырованы быть» (19). Такимъ мастерамъ были тогда же опредѣлены соотвѣтственные оклады жалованья: «и живописцу, и грыдыровальному мастеру по 400 р. въ годъ» (26). Однако, изъ составленнаго уже послѣ того, какъ Академія открыла свою дѣятельность, «Извѣстія» о томъ, какія «персоны отъ Академіи жалованье получаютъ», мы видимъ, что «малерамъ» выдано только 300 рублей.

18 февраля 1724 года должно быть особенно подчеркнуто въ исторіи русскаго художественнаго образованія—день, въ который завелся первый академическій ученикъ искусства. Въ журналѣ Академіи значится, что «того числа малый Генрихъ малершѣ (очевидно Гзель) въ наученіе данъ, и имѣетъ онъ три рубля въ мѣсяцъ получать» (33). Художественныя задачи этой малерши были опредѣлены съ точностью, и на нихъ мы уже указали выше, а именно Шумахеръ доносилъ въ Адмиралтейскую коллегію, что «Е. И. В. указалъ, чтобы обрѣтающіяся въ кунштѣ-каморѣ курьезныя вещи смалевать на пергаментѣ» (34). Такое обращеніе въ Адмиралтейскую коллегію объясняется тѣмъ, что въ ея вѣдѣніи состояли пергаментныя мельницы, которыя должны были изготовлять нужный пергаментъ. Но «при дѣлѣ пергаменту», какъ выражался Шумахеръ, нужно было присутствовать «живописцевой женѣ, понеже

надлежитъ ей оное смотрѣть, какъ ей понадобится». Такимъ образомъ здѣсь находимъ мы упоминаніе и о живописцѣ Гзелѣ, съ которымъ намъ придется еще не разъ встрѣтиться въ нашемъ дальнѣйшемъ изложеніи.

Съ учрежденіемъ Академіи, начинаютъ стекаться въ нее новыя художественныя силы. Въ журналѣ Академіи отъ 16 марта 1724 года записано, что «господинъ Коровинъ и Резановъ явились для бытности при Академіи: тотъ — грыдыровальщикамъ, а сей — пенсіонеромъ» (36). Далѣе говорится, что они «аферуютъ себя, сколько ихъ сила протяжается, книги и знанія переводить.»

Черезъ два мѣсяца, 19 мая, въ академическомъ журналѣ уже идетъ рѣчь о графѣ Растрелли, который «взялъ на себя подвижную статую дѣлать, а требовалъ 60 рублевъ, токмо для работныхъ людей и дрова». «Которое — говоритъ далѣе Шумахеръ — меня побудило господина адмирала Крейса и вице-адмирала Сиверса о дровахъ и о рѣщикѣ просить... Однако Растрелли долженъ дирекцію надъ тѣмъ имѣть» (44). Черезъ нѣсколько дней (25 мая) журналъ говоритъ о порученіи тому же Растрелли вылить въ свинцѣ «большого француза», т. е. знаменитаго великана Буржуа, тогда только-что умершаго. Но Растрелли потребовалъ за работу сто рублей, и ихъ ему не дали (45). Прошелъ еще мѣсяцъ, и полиціймейстеръ Мошковъ, которому было поручено завѣдываніе этимъ дѣломъ, прислалъ въ Академію рѣщика съ солдатомъ, а у Растрелли спросили: «Лучше-ль чтобъ люди у него или здѣсь работали? Такожь, какое дерево и сколько онъ къ изготовленію статуи требуетъ?» (46). Когда же художникъ попрежнему требовалъ 100 рублей «за машкару», то рѣщикъ ушелъ ни съ чѣмъ, не сдѣлавъ статуи. Наконецъ дѣло какимъ-то образомъ уладилось; тотъ же Мошковъ, письмомъ отъ 9 іюня 1725 г., просилъ отпустить Шумахеру «глаза для дѣла статуи», по личному приказу Е. И. В., причемъ на письмѣ помѣчено, что графу Растрелли отдано «глазовъ семь паръ» (120).

Тѣмъ временемъ Академія пріобрѣтала новыхъ мастеровъ: 4 іюля 1724 года тайный секретарь Макаровъ прислалъ въ Академію небесный глобусъ, «который Алексѣй Зубовъ перомъ рисовалъ» (49). Осенью того же года появился еще художникъ, Матернови, которому 10 сентября было опредѣлено выдать за два года жалованье, всего 240 рублей, въ виду того, что онъ отправляется съ ботаникомъ Буксбаумомъ въ Турцію и Персію. Любопытно, что 18 октября Буксбаумъ прислалъ въ Академію 18 иконъ «малева-

ныхъ Матернови» (62). Какъ видно изъ донесенія, представленнаго этимъ художникомъ Академіи по его возвращеніи изъ путешествія, съ просьбой возобновить ему выдачу жалованья, онъ былъ посланъ въ Константинополь «съ генералъ-маіоромъ господиномъ Румянцевымъ, при ботаникѣ Буксбомѣ, ради живописанія натуралей и разныхъ травъ» (209). Исполненные имъ въ этомъ путешествіи рисунки вѣроятно хранятся донынѣ въ музеѣ Академіи.

Привлекая къ труду художниковъ, правительство вмѣстѣ съ тѣмъ заботилось объ устройствѣ въ Петербургѣ пинакотеки. По этому предмету мы находимъ въ «Матеріалахъ» слѣдующую записку: «Въ прошломъ 1723 году, въ генварѣ мѣсяцѣ, англиской націи Эльсенъ и Эванъ били челомъ, дабы повелѣно было имъ за сто-девятнадцать штукъ живописныхъ вещей три тысячи пятьсотъ рублей заплатить. А нынѣ Е. И. В. именно приказалъ оныя живописи въ кунстъ-каморы взять и изъ академическихъ денегъ заплатить. А понеже оныя въ кунстъ-камору взяты, того ради надлежитъ вышеупомянутымъ купцамъ за тѣ живописи 3500 рублей выдать и на счетъ академическій поставить». Картины, о которыхъ здѣсь говорится,—не тѣ ли же самыя, что теперь висятъ въ эрмитажномъ Кабинетѣ Петра Великаго? Позднѣе, мы снова встрѣчаемся съ мѣрами къ обогащенію Петербурга художественными произведеніями. Такъ, 11 февраля 1725 года, указомъ Екатерины I повелѣно было «изъ пожитковъ бывшаго камергерра Монса статую Марсову золотую, съ каменья, отослать въ кунстъ-камору» (91).

Въ іюнѣ того же года, библіотека государственная (т. е. академическая) обогатилась чрезъ пожертвованіе въ нее императрицею сочиненій изъ книгохранилища Петра I. Всего поступило на этотъ разъ въ библіотеку 141 названіе книгъ, въ томъ числѣ довольно много относящихся къ архитектурѣ, каковы напр. Іереміи Вольфа — Архитектъ княжеской, Витрувія — Архитектурская книга (Амстердамъ, 1649) — Гольдмана — Архитектура гражданская; кромѣ того — книги вообще по искусству, напр. «Галерея палатъ Луксенбургскихъ, начертана черезъ Рубенса, опредѣлена черезъ Натьера (т. е. Натъе) въ Парижѣ 1710», Бероинса — «Начертанія и украшенія каминъ въ Парижѣ» и мн. др. Въ іюнѣ 1726 года, Татищевъ прислалъ изъ Швеціи въ Академію, въ числѣ разныхъ изданій и предметовъ, «пять картинъ живописныхъ, 11 картъ кабинетныхъ миніатюрныхъ, 2 картины, писанныя перомъ на бумагѣ» (191).

Все показываетъ, что въ это время уже зарождалась мысль объ учрежденіи особой Академіи художествъ. Доказательство тому

мы видимъ въ журналѣ Академіи наукъ отъ 29 ноября 1724 года, гдѣ сказано: «Господинъ лейбъ-медикусъ (т. е. президентъ Академіи, Блументростъ) къ барону Остерману объ архитектѣ Марселіо писалъ, что при Академіи наукъ для него мѣста нѣтъ, ибо при оной не токмо добрый архитектъ, но и ученый подобенъ. Можетъ быть, что ему при академіи художествъ опредѣлится можно будетъ. Онъ о томъ императору доложить и стараться будетъ, какъ бы тому человѣку впомочь» (66).

Нѣсколько позже, этотъ Марселіо (изъ Варшавы, какъ это видно изъ его подписи) попалъ-таки на русскую службу: марта 1725 года съ нимъ былъ заключенъ договоръ, по которому онъ поступалъ на нее срокомъ на пять лѣтъ и обязывался заниматься гражданскою архитектурою и наставлять въ ней юношество (95). Жалованье полагалось ему самое ничтожное, а именно 6 рублей въ мѣсяцъ. Это жалованье опредѣлили выдать ему разомъ за 10 мѣсяцевъ, въ размѣрѣ 60-ти рублей, съ 1-го марта, 1725 г. по 1-е января 1726 года (143).

Въ то же время при Академіи работалъ еще и другой архитекторъ, по фамиліи Трезини, которому между прочимъ было поручено въ маѣ 1725 г. серьезное дѣло приспособленія подъ нужды Академіи дома царицы Прасковьи Ѳедоровны (110). Но въ августѣ того же года это дѣло переходитъ въ руки третьяго архитектора, Гайтано (132), который вмѣстѣ съ тѣмъ занимается установкой большаго глобуса (134).

На искусство въ эту пору смотрѣли единственно съ практической точки зрѣнія. Сохранилось сдѣланное собственноручно Петромъ Великимъ перечисленіе различныхъ художествъ, въ которомъ показаны отрасли: 1) живописна, 2) скульпторна, 3) штыховална, 4) тушевална, 5) граверна, 6) архитектуръ-цивильный.

Уже въ это время, какъ мы сказали, чувствовалась потребность въ самостоятельной академіи художествъ и возникла мысль объ ея учрежденіи. Выразителемъ ея явился Андрей Нартовъ, представившій Петру Великому, въ декабрѣ 1724 года, проектъ «о сочиненіи таковой Императорской Академіи разныхъ художествъ, которой здѣсь въ Россіи еще не обрѣтается, безъ которой художники подлиннаго въ своихъ художествахъ основанія имѣть не могутъ, и искусства не токмо чтобъ для пользы государственной вновь прибавлятися, но и старыя погасать могутъ» (76). По словамъ Нартова, «о установленіи таковой Академіи всѣ мастера купно съ ревностнымъ своимъ желаніемъ просятъ» (77).

Первый параграфъ Нартовскаго проекта гласилъ, что «надлежитъ быть при Императорской Академіи разныхъ художествъ шести клас-самъ, въ которыхъ имѣтъ быть свидѣтельствованіе тѣхъ художествъ и произвожденіе учениковъ въ мастера, съ подлиннымъ освидѣтельствованіемъ вмѣстѣ профессоровъ» (77). Въ проектированный штатъ Академіи входили должности: «директора, архитектора архитектуры-цивилисъ, механика всякихъ мельницъ и слюзовъ, живописца всякихъ разныхъ малярствъ, скульптора всякихъ же разныхъ дѣлъ и gryдора всякихъ же разныхъ дѣлъ» (77). Затѣмъ, указывая на необходимость для Академіи имѣть свою типографію, Нартовъ прибавлялъ: «Да при сей же Академіи надобенъ одинъ человѣкъ для модели, съ котораго будутъ рисовать» (77). Въ заключеніе онъ «просилъ вышеписанную храмину всемилостивѣйше повелѣтъ построить для собранія разнаго жита, дабы оно, бывъ окружено таковыми стѣнами, не токмо чтобъ не расточалося, но и благіе свои плоды произносить могло» (78).

Проектъ Нартова не получилъ осуществленія, и искусства продолжали ютиться въ Академіи наукъ. Попасть въ нее стремились тѣ изъ русскихъ людей, которые съ любовью занимались наукой и искусствомъ.

Такъ, въ августѣ 1725 года, поступили въ нее два брата, Яковъ и Антипатръ Коровины, о которыхъ тайный кабинетъ-секретарь Макаровъ писалъ, что первый изъ нихъ обучается gryдорованному художеству, и оба они знатоки языковъ (137). Странно однако, что тѣ-же самые Яковъ и Антипатръ Коровины, въ генеральномъ списокѣ учениковъ, принятыхъ въ 1726 году въ гимназію Академіи, значатся зачисленными: первый—въ средній классъ (20 января), а второй—въ нижній классъ (22 января).

Въ латинскомъ списокѣ учениковъ Академіи показано, что Яковъ Коровинъ *in loquendo exponendisq̃ue auctoribus paululum licet versatus, grammaticorum tamen elementorum ignarus plane accessit* (227), а про Антипатра Коровина говорится, что онъ умѣетъ только кое-какъ читать и писать понѣмечки, а больше ничего не знаетъ (*nihil attulit*) (228). Черезъ нѣсколько времени, Макаровъ просилъ о третьемъ Коровинѣ, Степанѣ, служившемъ въ Кабинетѣ Ея Величества съ жалованьемъ 10 р. въ мѣсяцъ. По словамъ своего ходатая, gryдоровальщикъ Степанъ Коровинъ «учился того художества въ Парижѣ и по-французски не только говорить и писать, но и переводить можетъ»; поэтому Макаровъ проситъ

опредѣлить С. Коровина къ какому-либо дѣлу при Академіи, «только бы онъ и грьдоровальнаго художества не забылъ» (157).

Не излишне замѣтить приэтомъ, что кабинетъ-подъячій Степанъ Коровинъ оставленъ былъ въ Парижѣ для обученія граверному искусству самимъ Петромъ Великимъ, въ чемъ мы убѣждаемся изъ просьбы самого Коровина относительно увольненія его въ отпускъ съ цѣлью навѣстить отца, котораго онъ не видѣлъ 16 лѣтъ. Изъ отпуска Коровинъ своевременно возвратился къ своему дѣлу (36).

19 ноября 1725 года, вышеозначенное ходатайство Макарова было удовлетворено, и Степану Коровину «велѣно при Академіи наукъ быть грьдоровальщикомъ, такожде и у переводу книгъ онаго художества, и опредѣлить ему жалованья 144 рубля на годъ, свободную квартиру, дрова и свѣчи противъ протчихъ, обрѣтающихся при Академіи служителей» (158).

Принимая учениковъ гравернаго дѣла, Академія видимо заботилась и о приглашеніи опытныхъ мастеровъ по этой части. Въ октябрѣ 1725 года было дано знать князю Куракину въ Парижъ, чтобы онъ какъ можно скорѣе пріискалъ какого-либо гравера (151).

24 января 1726 года послѣдовало открытіе Академіи, и въ оповѣщеніи объ этомъ актѣ перечислены предметы ученыхъ занятій и кругъ преподаванія академиковъ. Среди учебныхъ предметовъ, въ Академіи заняли скромное мѣсто и главныя отрасли искусства, причемъ необходимость ихъ преподаванія мотивировалась такимъ образомъ: «А чтобъ и тѣмъ довольно учинилось, которые высокими искусствамъ учиться не могутъ, но однакожъ другія художества въ житіи человѣческомъ преполезныя перенимать желаютъ, четыре человѣка къ тому дѣлу опредѣлены, которымъ впредь другіе прибавлены будутъ» (171).

Тутъ мы встрѣчаемся съ уже знакомыми намъ лицами—Георгомъ Гзелемъ и Кристофомъ Марселію. Первый ежедневно, съ 11 до 12-ти часовъ утра и съ 4-хъ до 5-ти по-полудни, долженъ былъ обучать рисованью, а второй, съ 10 до 11-ти часовъ утра и 2-хъ до 3-хъ по-полудни, гражданской архитектурѣ. Преподаваніе воинской архитектуры возложено было на Карла-Фридриха Шеслера (съ 7—9-ти час. утра и съ 2—3 по-полудни). Наконецъ, обученіе «взятельному художеству» было поручено Конраду Оснеру. Поименованнымъ лицамъ назначены были соотвѣтственные оклады: Гзелю съ женой—200 рублей въ годъ, Марселію—250,

Шеслеру—60; относительно же Оснера, за январь 1726 года записей не сохранилось.

О Гзелѣ и его женѣ было уже говорено выше; что же касается перваго академическаго преподавателя скульптуры, Ганса-Конрада Оснера, то онъ родился въ Нейндорфѣ, близъ Нюрнберга, 1673 г., въ семьѣ мелкаго чиновника мѣстнаго судьи, учился сначала у штукатура Боля, затѣмъ въ Ульмѣ, у скульптора Висгана, подъ руководствомъ котораго оказаны имъ значительные успѣхи въ живописи и ваяніи. Послѣ того Оснеръ отправился въ путешествіе, которое въ концѣ концовъ привело его въ Петербургъ. Біографъ Оснера свидѣтельствуетъ (см. его біографію въ вышеупомянутомъ «Словарѣ» Фюссли), что Петръ Великій сдѣлалъ этого художника своимъ придворнымъ скульпторомъ. Въ 1715 г. Оснеръ былъ уже женатъ и имѣлъ двухъ малолѣтнихъ дѣтей. О своей жизни въ Петербургѣ онъ оставилъ любопытныя свѣдѣнія въ письмахъ къ своимъ нюрнбергскимъ друзьямъ, напечатанныхъ въ 1791 г. въ нюрнбергскомъ изданіи Рота: «Vaterländische Blätter». Впечатлѣнія, вынесенныя имъ изъ петербургской жизни, были крайне тяжелы. «Если бы я не состоялъ на жалованіи—писалъ Оснеръ—то мнѣ нечѣмъ было бы существовать, такъ какъ здѣсь нѣтъ ни одного любителя искусства, кромѣ Его Величества, которому да ниспошлетъ Богъ долгую жизнь». Относительно работъ Оснера извѣстно, что имъ были исполнены деревянные статуи для грота большаго дворца въ Петербургѣ, на мѣстѣ нынѣшняго Лѣтняго сада. Дворецъ этотъ, видъ котораго можно найти въ старинномъ атласѣ петербургскихъ видовъ (см. «Планъ столичнаго города Санктъ-Петербурга съ изображеніемъ знатнѣйшихъ онаго проспектовъ, изд. трудами Императорской Академіи наукъ и художествъ. Спб. 1753»), въ настоящее время, какъ извѣстно, не существуетъ; но гротъ, отдѣльный видъ котораго (гравюра Качалова съ рисунка Мих. Махаева) помѣщенъ въ томъ же атласѣ, сохранился до настоящаго времени. Это—посѣтителемъ Лѣтняго сада хорошо извѣстный небольшой павильонъ, выходящій на Фонтанку. Вышеозначенный эстампъ показываетъ, что это зданіе было украшено статуями, несомнѣнно тѣми самыми, которыя были сработаны Оснеромъ.

О другихъ профессорахъ за первыя времена Академіи біографическихъ свѣдѣній не имѣется. Необходимо замѣтить, что этими лицами не ограничивался учебный персоналъ Академіи по части художествъ. Обученіе искусствамъ велось внутреннимъ экономи-

ческимъ способомъ. Выше было сказано о переводѣ въ Академію гравера Степана Коровина; спустя два мѣсяца послѣ его опредѣленія, Кабинетъ Ея Величества прислалъ въ Академію бывшаго при Коровинѣ Алексѣя Григорьева, прося приказать ему обучаться у него, Коровина, и назначить ему жалованіе, «чѣмъ бы онъ пропитаться могъ, а изъ Кабинета ему было на дачѣ по пяти копѣекъ на день» (181). Серьезныя граверныя работы исполнялись однако въ чужихъ краяхъ. Подъ 29-мъ апрѣля 1726 г., въ протоколахъ Академіи значится, что «по указу Ея И. В. сдѣлали двѣ персоны блаженныя и вѣчно-достойныя памяти Его И. В., такожде и Ея И. В., которыя посланы для грыдорованія въ Голландію и за оныя персоны выдать Годффридъ Таннгауэру денегъ сорокъ рублевъ» (187).

Между тѣмъ на службу Академіи принимались новые мастера. Въ январѣ 1726 г. приступлено было къ сооруженію библіотеки и кунсткамеры, и это дѣло поручено архитектору Кіавери. Продолжалось также расширеніе штата граверовъ, и 15 іюня 1726 года опредѣленъ при Академіи грыдоровальщикомъ Юрій-Іоганнъ Унцорфахтъ, съ жалованьемъ по 120 рублей въ годъ, при казенной квартирѣ, отопленіи и освѣщеніи. Этотъ художникъ, по его собственнымъ словамъ, занимался, между прочимъ, изготовленіемъ копій «со многихъ доктора Мессершмидта плантовъ и курьезныхъ вещей рисованныхъ» (375), собранныхъ этимъ послѣднимъ въ Сибири. Кромѣ Унцорфахта, Академіи пригласила изъ-за границы гравера Вортмана, который повидимому медлилъ пріѣздомъ въ Россію, такъ какъ въ журналѣ 27 августа 1727 года отмѣчено, что его еще нѣтъ, но что вскорѣ онъ прибудетъ (271). Ему положенъ былъ чрезвычайно высокій, сравнительно съ другими, окладъ жалованья—800 рублей. Подъ начальство его опредѣлили дать трехъ подмастерьевъ, съ жалованьемъ по 12 рублей въ мѣсяцъ каждому. Въ мартѣ 1728 года, Вортману была отведена казенная квартира въ домѣ царицы Прасковьи Ѳедоровны, обращенномъ на академическія нужды. Вортманъ былъ человѣкъ не заурядный, и о дѣятельности его намъ придется впослѣдствіи говорить довольно много; за разсматриваемый же періодъ времени мы еще не имѣемъ относящихся до него документовъ. Граверовъ, какъ мы видимъ, при Академіи было болѣе, чѣмъ достаточно для исполненія работъ, нужныхъ для нея самой и для правительственныхъ заказовъ.

Между различными задачами, исполненіе которыхъ возлагалось на этихъ художниковъ, являлось изданіе иллюстрированнаго опи-

санія кунсткамеры, въ которомъ предположено было «самыя курьезныя вещи выгрыдовать», равно какъ «натуральныя и художественныя старинныя вещи, чертежи и картины, находящіяся въ домѣ Е. И. В.» (295).

Какъ мы видимъ, искусство въ Академіи наукъ постоянно имѣло служебное, практическое значеніе, между тѣмъ какъ рациональная постановка обученія ему оставалась въ небреженіи. Она была возможна лишь при выдѣленіи искусства изъ общей программы академическихъ знаній. Это, видимо, понимали составители изданнаго Екатериною I-й устава Академіи, въ которомъ § 49 гласилъ: «А понеже и художество рисованія ученымъ хотя немногую пользу приносить, однакожъ великимъ есть украшеніемъ: того ради и тѣ, которые въ науки отдаются и тому ученію прилежатъ, на сіи часы, живописному художеству опредѣленныя, приходити будутъ; обаче больше въ томъ упражнятся не имѣютъ, неже елико ученія допустить могутъ» (323). Далѣе, въ § 50 устава говорится: «Хотя въ настоящемъ времени Академіи наукъ съ Гимназіемъ и Академіею художествъ слученіе нѣкакого имѣется, однакожъ впредь, когда семинарія и школы добрѣ устроятся и обученные въ нихъ разумы производится, сія отъ оныхъ весьма отдѣлятся и въ разныя собранія, то есть низшія школы составятся» (323).

Въ программѣ художественной дѣятельности Академіи на первомъ мѣстѣ стояла попрежнему гравюра. Въ сентябрѣ 1728 года, упоминается еще новый граверъ, Эллигеръ, по тому поводу, что Академія была озабочена пріисканіемъ помѣщенія для своихъ «грыдоровальщиковъ», Эллигера, Унцорфахта, Зубова и Ростовцева (398). Среди этихъ художниковъ, какъ мы видимъ, половина была изъ нѣмцевъ. Весьма понятно, что между послѣдними и русскими не замедлили возникнуть соперничество и борьба. Войну началъ Алексѣй Зубовъ, который, въ поданномъ 2 сентября 1728 г. всеподданнѣйшемъ прошеніи на имя Императора Петра II, изображаетъ яркими красками неприглядное матеріальное положеніе тогдашнихъ русскихъ тружениковъ искусства въ сравненіи съ выписными мастерами.

«Всемиловѣйшимъ повелѣніемъ дѣда В. И. В. работаю я съ 1700 году тушеванною работою персоны В. И. В. всевысочайшей фамиліи и грыдорованныя всякія нужныя дѣла и рисунки, всегда со усердіемъ и ревностью, которыя мои работы и В. И. В. извѣстны. Да дѣду жъ В. И. В. въ 725-мъ году небесный глобусъ сдѣлалъ я своимъ коштомъ, который и подалъ, и нынѣ имѣется при

Санктпитебургской Академіи, въ кунштъ-каморѣ. А В. И. В. жалованья опредѣлено было мнѣ въ Москвѣ: денежнаго—по сту по штидесять рублей, да хлѣбнаго—по тридцати юфтей въ годъ, которое жалованье, въ бытность свою въ Москвѣ, получалъ я сполна. А въ прошломъ 721-мъ году, по указу дѣда В. И. В. изъ Москвы взять я, нижайшій, въ Санктпитебурхъ, и жалованье опредѣлено мнѣ, для Санктпитебурхскаго житія и дороговли всякаго харчу: денежнаго—по сту по девяносту по пяти рублей, а хлѣбнаго—противъ московскаго: по тридцати юфтей въ годъ. И оное жалованье по 723-й годъ получалъ я сполна жъ. А на прошлый 723-й годъ В. И. В. жалованье получалъ я съ вычетомъ четвертой части только денежное, а хлѣбнаго на оный 723 и 724 годы не получалъ. А на 725 годъ получалъ я жалованья жъ на генварскую и майскую трети, а достальныхъ того-жъ году на сентябрьскую треть, такожъ и на прошлый 726 и 727-й, какъ денежнаго, такъ и хлѣбнаго жалованья ничего я не получалъ, о чемъ и прошеніе мое имѣется въ верховномъ тайномъ совѣтѣ. И отъ невыдачи вышеобъявленнаго жалованья съ домашними своими претерпѣваю велию нужду и одолжалъ премного. А въ прошломъ же, Государь, 727 году призванъ изъ Франціи въ Санктпитебургскую Академію gryдорованнаго жъ дѣла мастеръ иноземецъ Вортманъ, а В. И. В. денежнаго жалованья опредѣлено оному восемьсотъ рублей, да квартира, и дрова, и свѣчи».

«Всемиловѣйшій Государь! Прошу В. И. В. да повелитъ державство ваше, за означенныя мои всегдашнія, многотрудныя и усердныя работы въ Санктпитебурхской Академіи, опредѣлить мнѣ своего И. В. денежнаго жалованья, да квартиру, да дрова и свѣчи, противъ вышеозначеннаго иноземца Вортмана—въ полъ, и за прошедшую майскую треть свое И. В. денежное жалованье—по опредѣленному окладу изъ академической канцеляріи выдать сполна, чтобъ я могъ съ домашними своими безъ нужды пропитанія имѣть и съ долгами безволокидно расплатиться. В. И. В. нижайшій рабъ, тушеванныхъ и gryдорованныхъ дѣлъ мастеръ Алексѣй Зубовъ» (398).

Алексѣй Зубовъ, состоявшій до 1699 года иконописцемъ Оружейной палаты, былъ ученикъ извѣстнаго голландскаго рисовальщика-гравера Адріана Схонебека, принятаго въ русскую службу еще въ 1699 году. Подробности о немъ см. въ книгѣ Д. А. Ровинскаго: «Русскіе граверы и ихъ произведенія съ 1564 г. до основанія Академіи художествъ», стр. 30,—М. 1870. Подавая свою

просьбу, Зубовъ имѣлъ право ссылаться на многочисленность своихъ работъ. Между 1711 и 1727 гг. онъ служилъ старшимъ мастеромъ въ С.-Петербургской типографіи и за эту пору награвировалъ большое количество досокъ, какъ для книгъ, такъ и для отдѣльныхъ эстамповъ, въ числѣ которыхъ лучшимъ его произведеніемъ долженъ быть признанъ громаднѣй видъ Петербурга. Всѣ работы А. Зубова подробно обозначены въ упомянутомъ сочиненіи г. Ровинскаго (стр. 207) подъ 110-ю нумерами; изъ этого числа не менѣе тридцати относятся къ періоду времени, о которомъ мы ведемъ рѣчь.

Несмотря на несомнѣнныя заслуги этого художника, просьба его не была уважена. Почти черезъ годъ, А. Зубовъ дѣлаетъ новую попытку улучшить свое положеніе. Вѣроятно, вслѣдствіе его просьбы, Сенатъ, въ августѣ 1729 года, «повелительнымъ письмомъ» изъ Москвы спрашивалъ Академію: какихъ мастеровъ «грыдорованнаго и тушеваннаго дѣла» имѣется при Академіи «и съ какими окладами, и имѣются-ли при нихъ русскіе ученики, и сколько, и вышеупомянутаго грыдорованнаго дѣла мастеръ А. Зубовъ въ ту Академію надобенъ ли» (537). Академія, перечисливъ въ своемъ отвѣтѣ всѣхъ своихъ граверовъ, донесла, что «въ дополненіе не токмо вышеобъявленный Алексѣй Зубовъ при Академіи наукъ, но хотя-бъ и кромѣ его и двадцать человѣкъ, надобны, и онаго художества работы есть довольно. Однако изъ положенной на Академію наукъ суммы имъ въ дачу жалованья производить не изъ чего, для того, что оной суммы и кромѣ того и на Академію наукъ въ дачу не достаетъ» (537). Но и на этотъ разъ хлопоты Зубова не привели ни къ чему. Потерявъ всякую надежду обезпечить свое существованіе въ Петербургѣ, онъ переселился въ Москву, гдѣ и умеръ въ довольно бѣдственномъ положеніи, вѣроятно около 1741 года, которымъ помѣчена послѣдняя изъ извѣстныхъ намъ его работъ.

Отталкивая такимъ образомъ старыхъ, заслуженныхъ мастеровъ, Академія не прекращала давать работу новымъ лицамъ. Такъ, 12 ноября 1728 года, указомъ въ Академію было предписано: «Живописцу Литену (Lüdden) за написаніе трехъ персонъ, которыя надлежатъ для грыдорованія, а именно—первая Его Императорскаго Величества, а двѣ—родителей его, блаженные памяти государя цесаревича Алексѣя Петровича и государыни кронпринцессы, выдать денегъ шестьдесятъ рублевъ» (413).

Однихъ мастеровъ опредѣляла Академія по собственному по-

чину, другихъ—вслѣдствіе настойчивыхъ ихъ просьбъ, обращенныхъ къ высочайшей власти. Вотъ напр. прошеніе такого рода, сохранившееся въ текущихъ дѣлахъ Академіи за 1729 годъ, отъ 19 февраля:

«Всепресвѣтлѣйшій, державнѣйшій, великій Государь, Императоръ Самодержецъ Всероссійскій, Государь всемилостивѣйшій!»

«Въ прошломъ 1715 году посланъ я, нижеименованный, былъ изъ Кабинета В. И. В. съ протчими моею братьею во Италію, для обученію живописнаго и рисовательнаго художества, и тамо онаго художества съ другими обучился, какъ надлежитъ на коштѣ В. И. В. И пріѣхавъ въ Россію въ прошломъ-же 1723 году въ октябрѣ мѣсяцѣ, свидѣтельствованъ здѣсь съ протчими моею братьею, изъ которыхъ иные указомъ В. И. В. нынѣ къ разнымъ дѣламъ опредѣлены, а я, нижеименованный, съ того времени былъ здѣсь при Санктъ-Питербурхѣ и обучался еще и другаго художества, по своей охотѣ: минятурнаго дѣла при мастерѣ иноземцѣ, при Иванѣ Данговерѣ. А нынѣ желаю быть при Академіи наукъ В. И. В. при томъ же моемъ художествѣ».

«Всемилоствѣйшій Государь! Прошу В. И. В. дабы соблаговолено было быть мнѣ при Вашей Императорской Академіи наукъ для обученія младыхъ учениковъ въ рисовательномъ классѣ, или по свидѣтельству—къ чему я угоденъ явлюсь, и чтобъ по достоинству моему опредѣлить мнѣ В. И. В. жалованье и квартиру противъ другихъ. В. И. В. всенижайшій рабъ, живописнаго и минятурнаго дѣла ученикъ Ѳеодоръ Черкасовъ» (454—455).

Прежде чѣмъ рѣшить вопросъ о пріемѣ Черкасова въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ, Академія назначила ему испытаніе — предложила «учинить своего [художества пробу» (457). Затѣмъ, работа его подверглась строгому осмотру, относительно котораго въ протоколахъ Академіи 14 марта 1729 г. записано: «Того жъ числа маляры и gryдорованные мастера Академіи наукъ, по посланному къ нимъ за день передъ симъ письму, были въ канцеляріи при свидѣтельствovanіи русской живописной работы ученика Ѳеодора Черкасова, по повелѣнію библіотекаря Шумахера» (473). Результатъ этого экзамена, надо полагать, оказался благопріятенъ для русскаго художника, потому что, два мѣсяца спустя послѣ того, а именно 17-го октября, было постановлено: «По тому его прошенію ему, Черкасову, въ вѣдомствѣ Академіи наукъ быть и имѣющіяся въ кунстъ-каморѣ, подлежащія до его художества вещи, съ прилежнымъ радѣніемъ, безъ послабленія, ему

исправлять. А жалованья Е. И. В. давать ему изъ академической суммы по семидесяти по два рубли въ годъ. А ежели впредь, по разсмотрѣнію Академіи наукъ и по свидѣтельству оной, Черкасовъ явится въ совершенномъ дѣлѣ своемъ исправенъ, то Академія наукъ обнадеживаетъ свѣше реченнаго опредѣленнаго ему жалованья учинить награжденіе. Чего для ему, Черкасову, во исполненіе объявить съ своеручною его подписью, немедленно. И дабы онъ, какъ надлежитъ доброму человѣку, себя содержалъ и порученное ему отъ Академіи наукъ дѣло исправлялъ безъ всякаго пороку и слабости, взять у него, Черкасова, сказку, подъ опасеніемъ за небреженіе отъ Академіи отрѣшенія» (483).

Однако, не вполне довѣряя степени мастерства Черкасова, Академія опредѣлила его въ ученики къ «Гзелю съ женой», а вмѣстѣ съ нимъ прикомандировала къ этой четѣ и другаго ученика, Андрея Грекова, который, при поступленіи своемъ въ Академію, подалъ, 3 мая 1729 года, слѣдующее прошеніе:

«Имѣю я, низжайшій, тѣшаніе и охоту къ живописному художеству, котораго отчасти въ рисованіи и обучился, а нынѣ желаю оную науку въ совершенствѣ доучить во Академіи наукъ. Того ради покорно Академію наукъ прошу, дабы повелѣно было меня, низжайшаго, во Академію наукъ опредѣлить и въ число учениковъ записать, къ которому художеству заблагоразсудитъ Академія наукъ. О семъ доносить и покорно просить морскаго флота галерной эшквдры иноземца комита Ангилея Дмитріева сынъ Андрей. Къ сему доношенію Андрей Грековъ руку приложилъ» (489).

Въ тотъ же день состоялось слѣдующее опредѣленіе академической канцеляріи: «Оному Грекову, по силѣ блаженныя и вѣчно достойныя памяти Е. И. В. состоявшемуся въ прошломъ 1725 году декабря 21 дня указу, въ вѣдомствѣ Академіи быть при наукѣ гридированнаго художества и обучаться съ прилежнымъ радѣніемъ безослабно» (490).

Но Грековъ повидимому не имѣлъ къ гравированію достаточной подготовки, или не чувствовалъ къ этой отрасли искусства особой охоты, такъ какъ съ 4 августа того-же года поступилъ, подобно Черкасову, къ Гзелемъ для изученія живописи. О «бытіи имъ у Гзеля съ женой» дана была нижеслѣдующая инструкция:

«1) Онымъ ученикамъ (Өсдору Черкасову и Андрею Грекову) быть у него, Гзеля и у жены его, въ послушаніи, и вышеписаннаго художества обучаться имъ съ радѣтельнымъ тѣшаніемъ и касающіеся до онаго художества дѣйства исправлять безъ всякой

слабости; а къ произведенію онаго художества принадлежащія потребности: краски, чернила, карандаши, бумагу и прочее, требовать отъ него Гзеля съ женою, а имъ, по тому ихъ требованію, исполнять. А чего у нихъ не имѣется, о томъ ему, Гзелю, Академіи наукъ предлагать и требовать на то указнаго опредѣленія, а не имъ, ученикамъ, дабы отъ того онымъ ученикамъ въ ученіи время втунѣ не тратилось. 2) А для онаго обученія приходитъ имъ, ученикамъ, къ нему, Гзелю съ женою, выключая воскресные и праздничные дни, въ которые въ Адмиралтействѣ не работаютъ, лѣтомъ послѣ полуночи въ шестомъ часу; а выходитъ обѣдать послѣ полудни въ первомъ часу; а, пообѣдавъ, приходитъ ко ученію въ началѣ третьяго часа и обучаться даже до восьмага часа; а зимою приходитъ по полуночи въ восьмомъ, а выходитъ и приходитъ по тому жъ въ первомъ и въ третьемъ, и обучаться по полудни даже до шестаго жъ часа. 3) А ежели оные ученики противъ вышеписаннаго къ ученію въ показанные часы приходитъ и выходитъ, слабостію своею, а паче гуляніемъ, не будутъ, и о томъ отъ Гзеля и отъ жены его Академіи наукъ жалоба произойдетъ, и за то оные не токмо что вычету изъ жалованья лишены быть имѣютъ, но и штрафованы будутъ. 4) Напротивъ же сего, ему, Гзелю съ женою, вышеписанныхъ учениковъ обучать съ радѣтельнымъ тщаніемъ и оное художество показывать, не скрываясь отъ оныхъ; а къ домовымъ своимъ работамъ отнюдь ихъ не принуждать, дабы тѣмъ не учинить отъ ученія отлученія и пресѣченія ихъ охоты. А что оные ученики какихъ вещей, или рисунковъ порознь учинять, и кто изъ оныхъ къ тому художеству въ трудахъ тщательнѣе являться будетъ, о томъ ему, Гзелю съ женою, по требованію Академіи наукъ репортовать безъ замедленія. И для того со онаго опредѣленія о исполненіи дать ему, Гзелю съ женою, для вѣдѣнія на нѣмецкомъ языкѣ переводъ» (533).

Не менѣе характерна инструкція, данная и самимъ ученикамъ касательно ихъ отношеній къ «Гзелю съ женою». Считаемо не лишнимъ привести ее цѣликомъ, не смотря на то, что въ ея редакціи повторяются многія фразы, вошедшія въ выше-приведенное наставленіе Черкасову и Грекову.

«1) У живописнаго и миниатюрнаго художества Гзеля и у жены его быть вамъ въ послушаніи и оное художество обучаться съ радѣтельнымъ тщаніемъ, и касающіеся до того художества дѣйства исправлять безъ всякой слабости; а къ произведенію онаго художества принадлежащія потребности: краски, чер-

нила, карандашъ, бумагу, прочее, требовать вамъ отъ онаго Гзеля съ женою. А имъ по тому ихъ требованію исполнять. А чего у нихъ не имѣется, о томъ ему, Гзелю, Академіи наукъ предлагать, и требовать на то указнаго опредѣленія, а не вамъ, ученикамъ, дабы отъ того въ ученіи время втунѣ не тратилось. 2) А для онаго ученія приходитъ вамъ къ нему, Гзелю съ женою (выключая воскресные и праздничные дни, въ которые въ Адмиралтействѣ не работаютъ) лѣтомъ—послѣ полуночи въ шестомъ часу, а выходитъ обѣдать послѣ полудня въ первомъ часу; а пообѣдавъ, приходитъ къ ученію въ началѣ третьяго часа и обучаться даже до осьмага часа. А зимою приходитъ по полуночи въ восьмомъ, а выходитъ и приходитъ по тому жъ въ первомъ и въ третьемъ, и обучаться по полудни даже до шестаго часа. 3) А ежели вы противъ вышеписаннаго въ показанные часы приходитъ и выходитъ слабостию своею не будете, а паче гуляніемъ, и о томъ отъ мастера Гзеля и отъ жены его Академіи наукъ жалоба произойдетъ, и за то не токмо что вычету изъ жалованья лишены быть, но и штрафованы будете. 4) Напротивъ же сего, о содержаніи васъ вышеписанному Гзелю съ женою повелѣно объявленное художество обучать съ радѣтельнымъ тщаніемъ и показывать, не скрываясь отъ васъ, а къ домовымъ своимъ работамъ отнюдь васъ не принуждать, дабы тѣмъ не учинить отъ ученія отлученія и пресѣченія охоты. И что вы какихъ вещей или рисунковъ порознь учините, и кто изъ васъ къ тому художеству въ трудахъ тщательнѣе являться будетъ, о томъ ему, Гзелю съ женою, по требованію Академіи наукъ репортовать безъ замедленія; чего для ему, Гзелю съ женою, о томъ со учиненнаго въ Академіи наукъ опредѣленія съ російскаго языка на нѣмецкій данъ переводъ» (534).

Рекрутируя такимъ образомъ въ свои ряды дѣятелей искусства, Академія вмѣстѣ съ тѣмъ принимала довольно энергическія, если не крутыя, мѣры къ побужденію ихъ усердно работать.

Марта 5 1829 года состоялся слѣдующій характерный указъ:

«Понеже по указу господина лейбъ-медикуса и Академіи наукъ президента Лаврентія Лаврентьевича Блюменстроста и по опредѣленію Академіи наукъ, велѣно всѣмъ художникамъ и мастеровымъ людямъ, при Академіи обрѣтающимся, репортовать въ Академію писменно о ихъ работѣ при исходѣ каждого мѣсяца; а понеже нѣкоторые изъ помянутыхъ мастеровыхъ людей и по сіе время о ихъ работѣ не репортовали, того ради, по указу Е. И. В. и по опредѣленію Академіи наукъ, заключено: дабы тѣмъ, которые о ихъ

работѣ репортовать не хотятъ, никакого жалованья не давать, покаместъ, по силѣ означеннаго опредѣленія, съ начала сего 1729 года за всякій мѣсяцъ о ихъ работѣ не отрепортуютъ» (459).

Подлинный указъ на нѣмецкомъ языкѣ былъ написанъ Шумахеромъ, а на копіи съ него въ русскомъ переводѣ Ададурова, «мастера» Академіи росписались въ томъ, что каждый изъ нихъ «указъ слышалъ и по тому исполнять будетъ» (459).

При такомъ отношеніи къ художникамъ ихъ начальства, было естественно, что тѣ изъ нихъ, для кого это оказывалось возможнымъ, старались пріискать себѣ какое-либо занятіе и положеніе внѣ Академіи. Такъ, уже извѣстный намъ Матернови перешелъ въ инженерный корпусъ, о чемъ и записано въ протоколахъ подъ 31 марта 1729 года.

Посмотримъ теперь, какія художественныя задачи ставила себѣ въ это время Академія. Относительно этого вопроса, бумаги академическаго архива показываютъ намъ между прочимъ, что Академія была озабочена постановкою на академической башнѣ (обсерваторіи) 12-ти статуй. Изготовление ихъ было поручено архитектору Михаилу Земцову, какъ то видно изъ письма къ этому художнику Шумахера, который указывалъ ему «трудъ свой воспріять къ имѣющейся академической башнѣ сдѣлать приказать статуи, а именно: Острологіи, Горографіи, Ингеніумъ, Меморія, Медицина, Географія, Юстиція, Сапіенція, Куріозитасъ, Адмираціо, Дилиенція, Ціенція» (483). Какъ извѣстно, верхній ярусъ академической башни, въ концѣ двадцатыхъ годовъ нашего столѣтія, сгорѣлъ отъ удара молніи; тогда же, вѣроятно, погибли и статуи, работы Земцова.

Болѣе серьезное художественное предпріятіе составляло изданіе атласа Россійской Имперіи. Для этого изданія, по вкусу того времени, было недостаточно картографической вѣрности чертежей, а требовалось, чтобы самыя заглавія картъ, или куншты, были украшены аллегорическими гравированными рисунками, выражавшими извѣстную идею. Одинъ изъ такихъ кунштовъ былъ исполненъ граверомъ Генингеромъ, о которомъ было упомянуто выше, и вотъ толкованіе этого куншта, сохранившееся въ дѣлахъ Академіи (1 мая 1729 года):

«На кунштѣ изображена есть прислонившаяся Россія къ непоколебимымъ провинціи столпамъ, которой Время открытіемъ завѣсы, висящей на окнѣ половины балкона, города, замки, монастыри, горы, холмы, лѣса, на морѣ корабли и прочая показываетъ,

яко такія вещи, около которыхъ географія обращается. На переднемъ основаніи лежатъ нужные инструменты, черезъ которые собственное мѣстъ или городовъ положеніе опредѣлити можно. Россія простертою рукою знаменуется, что оное пріятно и что къ большому географіи совершенству во всемъ помоществовати хочеть; и для того она въ тонкое, подобранное платье облечена есть, дабы ни въ чемъ помѣшательства не имѣла. Время есть крылатое, для изъясненія всегдашняго его, во дни и въ нощи совершающагося, теченія. Оное того ради съ однимъ крыломъ летучія мыши изображено есть, дабы купно и астрономическія обсерваціи изъясняло, которыя въ географіи зѣло великую пользу имѣютъ. Геніусъ, который карту о Европѣ разверчиваетъ, имѣетъ крылія Меркуріевы, который за охранителя путей и земель имѣется, чтобъ онъ земли и государства скорѣе пробѣжати и почтарскую службу отправить могъ» (488).

Желавшимъ учиться искусству Академія, повидимому, не отказывала въ доступѣ къ тому, безъ различія сословій и состояній. Выше мы привели документы, относящіеся къ принятію въ Академію Андрея Грекова. Нѣсколько раньше того, извѣстный уже намъ скульпторъ Оснеръ опредѣлилъ своего сына, Конрада, въ ученики къ рѣзчику литеръ Купи, а своего пріемыша, Филиппа Матернови—къ Вортману. Въ силу особаго заключеннаго о томъ контрактѣ, эти ученики обезпечивались на семь лѣтъ ежегоднымъ окладомъ въ 50 рублей, съ тѣмъ, чтобы потомъ имъ было назначено жалованье, сообразно ихъ способностямъ.

Въ іюнѣ 1729 года просилъ объ опредѣленіи въ ученье «грыдорованнаго художества» нѣкто Михайло Щукинъ «умершаго генерала Артамона Михайловича Головина бывший служитель» (528). Въ подкрѣпленіе своей просьбы, онъ ссыался на свое «тщаніе и охоту къ грыдорованному художеству», не преминувъ заявить при этомъ: «а сіе доношеніе я писалъ собственною своею рукою».

Въ сентябрѣ 1730 года въ ученики къ Вортману былъ опредѣленъ по прошенію ученикъ академической гимназіи Матѳеи Мусикійскій, сынъ финифтянныхъ дѣлъ мастера Григорія Мусикійскаго, съ жалованьемъ по 36 рублей въ годъ.

Мало-по-малу, начинала создаваться репутація академическихъ гравировъ, какъ знатоковъ своего дѣла. Къ нимъ стали обращаться за разрѣшеніемъ разныхъ вопросовъ, относящихся до ихъ специальности, какъ къ людямъ авторитетнымъ. Такъ, 24 ноября 1729 года, въ Академіи получена была промеморія «Святѣйшаго

Синода изъ санктпетербургскаго духовнаго правленія о требованіи отъ Академіи грядоровальныхъ мастеровъ, для разсмотрѣнія и оцѣнки грядорованныхъ досокъ разныхъ вещей, которыя въ синодальныхъ палатахъ подъ охраненіемъ имѣются» (591). Понимая свое возраставшее значеніе, академическіе мастера относились съ должною серьезностью къ представлявшимся имъ задачамъ. Такъ, когда въ октябрѣ 1830 года Академіи заказаны были гравюры съ рисунковъ коронаціи императрицы Анны Іоанновны, то въ академической конференціи Гзель, Вортманъ и Эллигеръ «объявили и въ томъ подписались, что какъ процессія коронаціи, такъ и видъ церкви неисправно по регуламъ рисовальнымъ сдѣланы, но чтобъ оныя вновь рисовать надлежитъ, ежели отъ той работы честь имѣть».. «Того ради въ Академіи наукъ опредѣлено оныя рисунки сколько возможно исправить, и одинъ—грядоровальному мастеру Вортману, а другой Эллигеру вырѣзать, что уже и начато. При томъ же рисовальный мастеръ упоминалъ, что очюнь бы сіе изрядно было, когда бъ главнѣйшихъ особъ, которыя при томъ нѣкоторые чины имѣли, по послѣдней мѣрѣ, хотя бы описаніе ихъ талей имѣть, дабы въ какое-нибудь возможное сходство и подобіе привести, а особливо тѣхъ, которые напередѣ стоятъ. Такожде бы процессіи и видъ церкви ихъ иллюминовать въ Москвѣ, понеже здѣсь о имѣющейся во оной церкви малярной работѣ, такожде и о платѣ никакого подлиннаго знанія и извѣстія не имѣется. Портретъ святаго Александра, который въ крестѣ ордена находится, имѣетъ быть рисованъ съ того, который имѣется въ Невскомъ монастырѣ, и въ звѣздѣ означенныя синія мѣста будутъ зелеными» (656).

Представленія академическихъ мастеровъ были приняты во вниманіе, и для ихъ гравюръ къ описанію коронованія Императрицы были доставлены детальныя рисунки и даже нѣкоторые предметы коронаціонной обстановки, на примѣръ маршальскій жезлъ.

Таковы, въ общихъ чертахъ, извлеченные нами изъ I-го тома «Матеріаловъ для исторіи Академіи наукъ» разнообразныя перипетіи и факты изъ жизни русскаго искусства за время зарожденія и первыхъ лѣтъ существованія нашего высшаго ученаго учрежденія.

Свѣдѣнія подобнаго рода, выдѣленные изъ втораго тома этого любопытнаго изданія, составятъ содержаніе будущей нашей статьи.

(Продолженіе будетъ).



Большая чаша Боргоскаго собора.

Ст. Эмеля Аспелина.



В Боргоскомъ соборѣ хранится серебряная вызолоченная чаша, которая повидимому была до сей поры совершенно неизвѣстна ученымъ; между тѣмъ, и по формѣ, и по работѣ, она—чуть-ли не самая замѣчательная изъ древнихъ чашъ, находящихся въ Финляндіи. Такъ какъ она слишкомъ велика и тяжела для того, чтобы предносить въ ней Св. Дары, то она и хранится въ шкафу соборной сакристіи и вынимается оттуда только при повѣркѣ церковнаго имущества, да еще въ тѣхъ случаяхъ, когда какой-нибудь любопытный путешественникъ захочетъ на нее полюбоваться.

Лѣтъ десять тому назадъ, художникъ Эдельфельтъ срисовалъ акварелью эту интересную чашу и подарилъ свой рисунокъ Доисторическому Гельсингфорскому Музею. Никакого описанія чаши съ научной точки зрѣнія сдѣлано не было, а потому, несмотря на рисунокъ Эдельфельта, она оставалась совершенно неизвѣстною.

Осенью 1884 года я попалъ случайно въ Борго. Рисунокъ Эдельфельта невольно напомнилъ мнѣ о древней чашѣ, и мнѣ захотѣлось на свободѣ осмотрѣть ее и описать по возможности подробно. Я тотчасъ же замѣтилъ ея цѣнность и значеніе для исторіи искусства и понялъ, что ее стоитъ срисовать и описать въ подробности, что однако было довольно трудно сдѣлать въ самомъ мѣстѣ ея храненія. Черезъ нѣсколько недѣль, уже по возвращеніи въ Гельсингфорсъ, мнѣ удалось уговорить Боргоскій приходъ ссудить мнѣ на нѣкоторое время интересовавшую меня чашу и показать ее въ историческомъ музеѣ Университета, гдѣ и можно было заняться ею съ гораздо большимъ удобствомъ. Финское Археологическое Общество пришло на помощь ко мнѣ и дало мнѣ средства какъ издать ¹⁾ описаніе чаши, такъ и снабдить это описаніе надлежащими рисунками.

Разсмотримъ чашу сначала какъ произведеніе искусства.

Съ перваго же взгляда можно заключить, что она сдѣлана въ XII или XIII столѣтіи и выполнена въ обычномъ романскомъ стилѣ. Она имѣетъ почти шарообразную форму, хотя снизу и приплюснута немного; ножка—круглая и чуть-чуть въ діаметрѣ пошире самой чаши; если смотрѣть сверху, то она представляется намъ въ формѣ цилиндра. Вся чаша сдѣлана изъ серебра, но затѣмъ вызолочена сплошь, и только ради украшенія выдающихся медальоновъ употреблена въ дѣло эмаль. Размѣры ея слѣдующіе: высота ея 22,8 сантим. при діаметрѣ въ 18,2 и 17,5 см., что, конечно, не могло быть особенно удобно для приобщенія Св. Таинъ; глубина чаши равняется 8 см. при толщинѣ стѣнокъ въ 4 и 5 мм.; ножка имѣетъ въ разрѣзѣ 19,7 см. Вѣсъ чаши равняется 180.75 лотовъ.

Сообразно требованіямъ истаго романскаго стиля, чаша снабжена фигурными и орнаментальными украшеніями. Приэтомъ слѣдуетъ замѣтить, что, въ противность укоренившемуся теперь обычаю, она украшена какъ въ нижней своей части, такъ и въ верхней, за исключеніемъ лишь одного мѣста, которое оставлено плоскимъ, вѣроятно для удобства приобщающихся, такъ какъ пустое пространство совершенно соотвѣтствуетъ размѣрамъ человѣческихъ губъ. Какъ ножка, такъ и верхняя часть чаши, раздѣлены каждая на четыре какъ-бы медальона, для помѣщенія

¹⁾ Въ Гельсингфорсскомъ журналѣ: «Suomen Muinaismuisto-Yhdistyksen Aikakauskirja» 1885, VII.

въ нихъ выпуклыхъ фигуръ. Медальоны, расположенные на самой чашѣ, совершенно круглы, тогда какъ тѣ, которые украшаютъ ножку, снизу круглы, а вверху сводятся въ стрѣлку. Все пространство, находящееся между медальонами и имѣющее видъ двухъ сходящихся своими углами треугольниковъ, изу-



крашено разнообразными орнаментами изъ листьевъ. По верхней части идетъ ободокъ, весь изукрашенный очень мелкимъ и тонко-сработаннымъ орнаментомъ, представляющимъ переплетающіяся между собою вѣтви съ плодами. Та часть ножки, которая имѣетъ шарообразную форму, въ свою очередь украшена восемью

выпуклыми медальонами, представляющими ту особенность, что одинъ медальонъ имѣетъ овальную форму и изукрашенъ точно такимъ же орнаментомъ, какъ и верхній ободокъ чаши, тогда какъ слѣдующій медальонъ имѣетъ форму четырехугольника, поставленнаго такъ, что острые углы его приходятся вверхъ и внизъ; эти четырехугольники также украшены листовымъ, но уже фантастическимъ орнаментомъ, который сдѣланъ изъ золота и выдается на синемъ эмалевомъ фонѣ *champ levé*. Вокругъ медальоновъ, на шарообразной части ножки, мы снова встрѣчаемъ тѣ филограновыя украшения, которыя мы видѣли на верхнемъ ободкѣ чаши. Уже съ перваго взгляда на рисунокъ, изображающій чашу, мы находимъ, что листовые орнаменты, служащіе ей украшеніемъ, чрезвычайно разнообразны; въ особенности тонко и отчетливо сдѣланы украшения на ободкѣ и въ междумедальонномъ пространствѣ шарообразной части ножки. Здѣсь мы встрѣчаемъ, повидимому, столь часто употреблявшійся въ работахъ прирейнскихъ чеканщиковъ XII вѣка «елковидный» рисунокъ съ шишками, который Лабартъ называетъ «*rommes de pin*», а нѣмецкіе изслѣдователи—«*erdbeerähnlich*»; наконецъ тѣ орнаменты, которые окружаютъ медальоны, сдѣланы въ обыкновенномъ романскомъ стилѣ.

Что касается до работы, то и фигурные медальоны верхней части, и листовыя украшения шарообразной части ножки, сначала вычеканены и затѣмъ уже прикрѣплены въ надлежащее мѣсто припайкою; всѣ орнаменты филогранной работы и всѣ отдѣльныя части—очень тонкаго рисунка и чрезвычайно рѣзко выдѣляются на золотомъ фонѣ; наконецъ, фигуры и украшения ножки вычеканены вмѣстѣ съ этою послѣднею.

Фигуръ на чашѣ столько же, сколько и медальоновъ, именно восемь: четыре медальона съ фигурами расположены на верхней части чаши и четыре на подножкѣ; фонъ медальоновъ, на которомъ выдѣляются чеканныя фигуры, сдѣланъ вездѣ по одинаковому рисунку и состоитъ изъ выпукловатыхъ четырехконечныхъ крестовъ, расположенныхъ въ шашечкахъ. Почти тотъ же рисунокъ мы видимъ на одномъ изъ оконъ аббатства Сенъ-Дени, постройка котораго приписывается аббату Сюже (см. Woltmann u. Wörmann, *Geschichte d. Malerei*, I стр. 311). Только для одной фигуры сюжетъ заимствованъ изъ Ветхаго Завѣта и представляетъ «Жертвоприношеніе Авраама»; изображеніе это помѣщено какъ разъ подъ тѣмъ мѣстомъ, которое предназначено было для при-

нтія Св. Тайнъ и соотвѣтствуетъ на ножкѣ изображенію Распятія Христова. Извѣстно, между прочимъ, что на средневѣковыхъ причастныхъ чашахъ это послѣднее изображеніе всегда помѣщалось съ той стороны, откуда принималось причастіе (Signaculum). Сочетаніе верхней фигуры съ нижнею сдѣлается совершенно понятнымъ, если мы только вспомнимъ, что жертвоприношеніемъ своего сына Авраамъ хотѣлъ доказать свою необыкновенную любовь къ Богу, а Распятіе Спасителя, въ свою очередь, явило ту неисчерпаемую любовь, которую питаетъ Господь ко всему человѣчеству. Остальныя фигуры на нижней и верхней частяхъ чаши не соотвѣтствуютъ другъ другу; слѣдуетъ лишь замѣтить, что на подножкѣ изображены моменты изъ жизни самого Спасителя, тогда какъ на самой чашѣ фигурируютъ ученики Иисуса Христа и святые.

Разсматривая подробно фигуры, мы видимъ, что ихъ можно расположить въ такомъ порядкѣ: первымъ изображеніемъ *на самой чашѣ*, какъ сказано выше, слѣдуетъ считать—

1. *Жертвоприношеніе Авраама*. Въ срединѣ стоитъ патріархъ, съ сіяніемъ вокругъ головы, держа лѣвою рукою за волосы своего сына, Исаака; въ правой рукѣ у него мечъ, поднятый для закланія; съ неба спускается ангелъ, схватившій у патріарха лезвіе меча и останавливающій такимъ образомъ уже занесенное оружіе. Съ правой стороны виднѣтся агнецъ, запутавшійся своими рогами въ кустарникѣ. Авраамъ изображенъ какъ-бы прислушивающимся къ тому, что говоритъ ему небесный посланникъ. Фигуры ангела и Исаака сдѣланы довольно неискусно; внизу виднѣтся что-то въ родѣ алтаря, и художникъ хотѣлъ изобразить Исаака сидящимъ на этомъ алтарѣ, изъ подъ котораго вырываются огненные языки костра; напротивъ того, положеніе патріарха чрезвычайно естественно, и вся его фигура отличается лучшимъ исполненіемъ: лицо его обрамлено длинными волосами и бородою, которыя развѣваются вслѣдствіе движенія, а, быть можетъ, и вѣтра; одежда патріарха сдѣлана, сообразно съ требованіями византійской школы, очень широкою, но складки ея расположены чрезвычайно естественно; во всемъ изображеніи замѣчается уже стремленіе къ соблюденію пропорціональности отдѣльныхъ частей.

На ободкѣ этого медальона помѣщена надпись ¹⁾:

·E·N·S·E·P·R·O·B·A·T·S·E·N·I·O·R·Q·U·A·N·T·U·S·D·N·I·S·I·T·
A·M·A·T·O·R·I

2. *два фигуры святыхъ, стоящихъ другъ возлѣ друга, съ сіяніемъ вокругъ головъ и съ пальмовыми вѣтвями въ рукахъ;*



одинъ изъ нихъ — еще юноша, безъ бороды, а другой — по-старше и обладаетъ короткою бородою. Положеніе ихъ полно достоинства: складки одежды расположены, пожалуй, даже свободнѣе, чѣмъ у Авраама, хотя позы святыхъ и менѣе непринужденны. Нельзя рѣшить вопросъ объ именахъ изображенныхъ здѣсь лицъ, такъ какъ пальмовая вѣтвь есть общій признакъ, не дающій намъ никакого руководящаго намека; по всѣмъ вѣроятіямъ, медальонъ этотъ изображаетъ тѣхъ святыхъ, которые были патронами церкви, куда была впервые пожертвована или куплена чаша.

¹⁾ Ense probat senior quantus domini sit amator = Мечемъ доказываетъ патриархъ, сколь сильно любитъ онъ Господа.

Вокругъ медальона помѣщена надпись ¹⁾):

HIJ·S̃T·INVICTI·PALMAMQ̃·GERVNT·
BENEDICTI·

3. *Исусъ ходитъ по водамъ* (Матѳ. XIV 25 — 33). Спаситель стоитъ подлѣ лодки и, какъ видно изъ положенія его правой руки, говоритъ, обращаясь къ апостолу Петру, который, прижавъ одну руку къ своей груди, а другую протянувъ ко Христу, стоитъ лѣвою ногою въ лодкѣ, а правую занесъ черезъ ея бортъ. Позади Петра сидитъ другой ученикъ, съ длинною бородою, и держитъ въ рукахъ весло. Сравнительно съ предыдущими фигурами, это изображеніе нѣсколько мельче и притомъ отличается меньшею выпуклостью.

Какъ у Иисуса Христа, такъ и у ап. Петра въ лѣвой рукѣ по свитку. На первомъ свиткѣ значится:

MODICE·FIDT·Q̃·D·†

а на послѣднемъ ²⁾).

DN̄ Q̃·SALVME PAC̃·

Вокругъ медальона помѣщена надпись ³⁾).

†HIC·PETRVS·ARGVIT̃·FIDEIQ̃·
PETRA·STABIL' TVRI

4. *Сомнѣніе Θомы*. Исусъ стоитъ съ книгою въ рукѣ, возложивъ правую руку свою на главу сомнѣвающегося ученика. Θома, какъ видно изъ его довольно неискусно переданнаго движенія, падаетъ предъ Христомъ на колѣни и вкладываетъ два пальца пра-

¹⁾ Hii sunt invicti palmarumque gerunt benedicti = Эти суть непобѣдимы, и блаженные носить пальму.

²⁾ Modice fidei quare dubitasti = О маловѣрный, почто усомнился; Domine salvum me fac = Господи, помилуй мя.

³⁾ Hic Petrus arguitur fideique petra stabilitur = Здѣсь Петръ познается и камнемъ вѣры полагается.

вой руки своей въ зіяющую на боку Спасителя рану. Складки хламиды Христа расположены очень естественно и умѣло; по этому, а также въ виду естественнаго и оживленнаго положенія обѣихъ фигуръ и прекраснаго ихъ выполненія, этотъ медальонъ слѣдуетъ считать наиболѣе удачнымъ.

На свиткѣ у Θомы значатся слова ¹⁾:

DN̄S·Θ·ΘVS·

а вокругъ всего медальона читается ²⁾.

VLTRA·NON·DVBITAT·THOMAS·

DV·VV·LN̄A·PALPAT·

На подножкѣ находятся слѣдующія фигуры:

5. *Христосъ на крестѣ*. Налѣво стоитъ Пресвятая Дѣва, а направо св. Іоаннъ. Христосъ изображенъ умирающимъ, съ главою нѣсколько опущенною на правое плечо; ноги его скрещены такимъ образомъ, что правая положена на лѣвую. Интересно, что ни въ ногахъ, ни въ рукахъ не видно гвоздей, которыми Спаситель былъ пригвожденъ ко кресту. Вокругъ бедръ Спасителя обмотанъ кусокъ матеріи, который спускается лишь до колѣнъ. Согбенное положеніе тѣла и реальность, съ какою изображено страданіе, а также и самая манера представленія, свидѣтельствуютъ о готическомъ искусствѣ въ пору самаго высшаго его развитія; но подобный типъ распятій встрѣчается и въ концѣ XII столѣтія (ср. Viollet le Duc, Dict. de l'archit. IV, стр. 445). О древности изображенія мы можемъ заключить и по отсутствію гвоздей и крестной надписи, которые составляютъ въ подобныхъ изображеніяхъ безусловно необходимый признакъ готическаго періода развитія искусства.

6. *Рождество Христово*. Сообразно древнему типу изображеній этого событія, Пресвятая Дѣва Марія лежитъ на постели, пестуя Младенца, который покоится спеленутымъ въ ясляхъ. По другую сторону сидитъ св. Іосифъ, съ посохомъ въ рукѣ. Ясли,

¹⁾ Dominus meus = Господь мой.

²⁾ Ultra non dubitat Thomas dum vulnera palpat = Не сомнѣвается больше Θома, когда осязаетъ раны.

позади которых виднѣются головы быка и осла, представлены въ видѣ алтаря. Видно, что искусство находилось еще не на высокой ступени своего развитія, такъ какъ поворотъ головы Младенца къ Богоматери чрезвычайно неестественъ; такъ же неестественно повернута и голова св. Іосифа.

7. *Благовѣщеніе*. Пресвятая Дѣва стоитъ направо; съ лѣвой стороны приближается къ ней архангелъ Гавріилъ, съ масличною вѣтвію въ рукѣ. Позади Пресвятой Дѣвы виднѣется окованная желѣзомъ дверь, ведущая въ домъ.

8. *Жены мироносицы у св. Гроба*. Три жены-мироносицы приближаются ко св. Гробу; первая изъ нихъ держитъ въ рукѣ кадило и кадитъ имъ. На каменной гробовой доскѣ сидитъ ангелъ, съ масличною вѣткою въ рукѣ. Внизу, спятъ три воина, причемъ они изображены не вполне, а такъ, что на медальонѣ виднѣются лишь верхнія части ихъ туловищъ.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что фигуры, находящіяся на верхней части чаши, слѣланы болѣе искусно, нежели тѣ, которыя находятся на подножкѣ; всѣ фигуры, кромѣ того, нѣсколько уклоняются отъ общепринятыхъ въ тѣ времена романскихъ образцовъ.

Всякому совершенно ясно, что медальоны представляютъ значительную типичность въ отношеніи композиціи; но особенное искусство выполненія замѣчается, собственно говоря, въ украшеніяхъ самого фона медальоновъ — и притомъ искусство, хорошо известное намъ по другимъ произведеніямъ, типичнымъ для этой эпохи. Листовая орнаментация встрѣчается во всѣхъ подѣлкахъ этой эпохи очень часто; точно такъ же и вообще всѣ орнаменты занимающей насъ чаши относятся несомнѣнно къ романской эпохѣ развитія искусства.

Надпись, помѣщенная вокругъ подножки, представляетъ собою четыре стиха, написанные столь употребительнымъ въ Средніе Вѣка шестистопнымъ размѣромъ (*leonini versus*), въ которомъ цезура находится въ срединѣ стиха, причемъ слово, на которомъ приходится цезура, рифмуется съ послѣднимъ словомъ. Вся надпись слѣлана тѣми же самыми буквами, какъ и уже приведенныя нами надписи. Читать эту надпись слѣдуетъ отсюда же, откуда мы начали описаніе медальоновъ, т.-е. съ изображенія Спасителя на крестѣ. Только первый и послѣдній стихи находятся въ соотвѣтствіи съ тѣмъ, что изображено на медальонахъ, помѣщенныхъ надъ ними; осталь-

ные два стиха объясняютъ употребленіе, для котораго предназначалась чаша ¹⁾).

OOV̄A·MORS·FORTIS·ȳ·MORS·ERAT·I·ČCΘ

MORTIS·

αα·Θ·ER·E·DEVO·T̄V·αα·AB·OMI·AM̄I·

LOT̄V·

ET·SI·ANTIDOT̄V·MORTIS·VIT̄E·

BIB·E·PO·T̄V·

VIRGO·SALVATA·CRISTVM·PARIT·

IN·VIOLATA·AGLA·

Касательно послѣдняго слова: «Агла», слѣдуетъ замѣтить, что оно есть ничто иное, какъ каббалистическое имя Бога, которое очень часто выгравировывалось въ Средніе Вѣка на колоколахъ, перстняхъ и другихъ предметахъ для противудѣйствія дурному глазу, колдовству и всякимъ инымъ напастямъ. Слово это составлено изъ первыхъ буквъ четырехъ еврейскихъ словъ: Аѳа, Гибборъ, Леоламъ, Адонаи (см. Otte, Handb. der kirchl. Kunst-Archäol. 4 Aufl., стр. 810).

Кромѣ этой длинной надписи, на краю или, вѣрнѣе, на ободкѣ подножки, какъ разъ подъ медальономъ, изображающимъ Распятіе, мы можемъ разобрать имя мастера, сдѣлавшаго чашу ²⁾):

SIFRIDVS·ME·FECIT

Уже изъ того, что было сказано нами выше, можно видѣть, къ какому приблизительно періоду относится это произведеніе хри-

¹⁾

O, quam mors fortis, quae mors erat in cruce mortis
Cor gere devotum, cor ab omni crimine lotum,
Et sic antidotum mortis vitae bibe potum
Virgo salutata Cristum parit inviolata.

AGLA.

Т. е. О, сколь сильна смерть, та смерть, что была на крестѣ смерти. Содержи сердце благочестно, сердце очищенное отъ всякаго грѣха, и тогда пей житіе жизни, какъ противоядіе смерти. Поклоняемая Дѣва рождаетъ, будучи непорочною. Агла.

²⁾ Sifridus me fecit = Сифридь меня сдѣлалъ.

стіанскаго искусства. Теперь постараемся нѣсколько точнѣе опредѣлить время исполненія чаши.

Вся ея форма, а также и способъ выдѣлки и характеръ фигуръ и украшеній, указываютъ прямо на то, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ однимъ изъ произведеній романскаго искусства, и притомъ по нѣкоторымъ признакамъ можемъ догадываться, что чаша была сдѣлана не позднѣе послѣднихъ лѣтъ XII, или, вѣрнѣе, первыхъ годовъ XIII столѣтія. Въ особенности мы склоняемся къ принятію послѣдней цифры, въ силу того, что только съ этого времени романскіе художники стали употреблять для украшенія своихъ произведеній эмаль. Къ тому же заключенію мы должны неминуемо придти, если всмотримся въ положеніе Распятаго Христа и примемъ въ соображеніе отсутствіе гвоздей и головной надписи, а также и готическій способъ написанія латинскихъ буквъ. Замѣчено, что чисто романское искусство всегда чуждалось отдѣлки мелкихъ вещей, а потому, принимая во вниманіе то обстоятельство, что чаша сплошь покрыта фигурами и орнаментами (въ Средніе Вѣка подобныя чаши дѣлались безъ всякихъ украшеній), мы можемъ отнести Боргосскую чашу ко времени никакъ не позже 1220 года.

Мы должны ограничиться этимъ приблизительнымъ опредѣленіемъ года исполненія чаши, хотя, конечно, было бы очень интересно знать этотъ годъ съ точностью. По всѣмъ вѣроятіямъ, такое точнѣйшее опредѣленіе невозможно, такъ какъ художникъ не упоминаетъ года подѣлки въ надписи и, развѣ лишь по сравненію съ другими произведеніями того же художника, если только таковыя гдѣ-нибудь окажутся, явится возможность нѣсколько разъяснить этотъ вопросъ. Все-же мы сдѣлаемъ одну попытку, и посмотримъ, не дастъ ли намъ какого-либо хронологическаго указанія самая надпись на чашѣ.

Какъ видно изъ общаго ея рисунка, какъ разъ подъ медальономъ Распятія, немного вправо отъ него, помѣщены слова SCE. MORTIS, гдѣ оба С и М, какъ величиною своею, такъ и способомъ написанія, совершенно отличаются отъ подобныхъ буквъ въ другихъ мѣстахъ надписи: нигдѣ, ни на самой чашѣ, ни на подножкѣ, мы не находимъ ни такого С, ни такого М; въ особенности странно начертано М, которое легко принять за три простыя черточки, или же за три единицы. Это обстоятельство наводитъ насъ невольно на мысль, что всѣ три буквы эти, кромѣ звуковаго своего значенія, имѣютъ еще и нѣкоторое другое. Коль скоро мы придадимъ имъ числовое значеніе, то CCIII будетъ



Янъ Гусъ на Констанцкомъ соборѣ
картина В. Рожика.

обозначать 203, что, въ виду обычнаго пропуска цифры тысячъ, будетъ соотвѣтствовать 1203 году. Подобное предположеніе имѣетъ тѣмъ болѣе правдоподобности, что непосредственно подъ этими тремя буквами художникъ помѣстилъ указаніе на свое имя и начерталъ: «Sifridus me fecit». Такой способъ обозначенія года буквами самой надписи былъ довольно употребителенъ въ тѣ времена, причемъ однако требовалось, чтобы числовыя буквы отличались непременно отъ остальныхъ способомъ своего начертанія. Въ болѣе ранній періодъ Среднихъ Вѣковъ, повидимому, такихъ хронограмматическихъ надписей не встрѣчается, хотя Отте (стр. 823, прим. 1) и говоритъ, не представляя, впрочемъ, тому ни одного примѣра, что подобныя хронограмматическія надписи дѣлались и въ раннюю пору Среднихъ Вѣковъ. Конечно, все это—только предположенія, и мы предоставляемъ разрѣшеніе вопроса о годѣ изготовленія Боргоской чаши будущимъ изслѣдователямъ.

Разрѣшивъ такимъ образомъ, хотя и приблизительно, вопросъ о томъ, когда чаша была сдѣлана, переходимъ къ вопросу о мѣстѣ ея подѣлки.

Въ надписяхъ чаши мы не находимъ рѣшительно никакого указанія и относительно этого вопроса. Впрочемъ, имя Сифрида показываетъ, что художникъ былъ несомнѣнно германскаго происхожденія и притомъ, вѣроятно, занимался золотыхъ дѣлъ мастерствомъ на Нижнемъ Рейнѣ. Дѣйствительно, въ концѣ XII и въ самомъ началѣ XIII столѣтій процвѣтала нижнерейнская школа чеканнаго дѣла. Произведенія мастеровъ этой школы разбросаны въ большомъ количествѣ какъ въ самомъ городѣ Кельнѣ, такъ и по всей кельнской архіепископін; тутъ мы находимъ раки, чаши и другіе церковные предметы. Слѣдуетъ думать, что и Боргоская чаша—того же самаго происхожденія, что доказываютъ украшенія ея ободка и эмаль *champ levé* на ея подножкѣ.

Имя Сифрида, мнѣ кажется, до сихъ поръ не было еще извѣстно въ исторіи германскаго искусства; но чаша доказываетъ что это имя достойно числиться среди именъ мастеровъ той школы, къ которой принадлежатъ Регинальдъ и Эйльбертъ Кельнскій. Хотя чаша и не украшена драгоценными камнями, подобно многимъ другимъ подобнымъ произведеніямъ этого времени, однако она замѣчательна, какъ драгоценный образчикъ тогдашняго искусства. Украшенія чаши, исполненныя съ замѣчательнымъ мастерствомъ, а также выполненіе фигуръ на медальонахъ, совершенно достаточны для того, чтобы убѣдить даже незнатокъ чеканнаго дѣла,

что Сиффридъ былъ мастеръ замѣчательный, въ полной степени знакомый со всѣми техническими трудностями чеканки, и потому можетъ занимать одно изъ первыхъ мѣстъ среди другихъ превосходнѣйшихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ своего времени.

Теперь, когда мы довольно подробно описали занимающую насъ чашу, а также до извѣстной степени опредѣлили, когда, кѣмъ и гдѣ она была сдѣлана, намъ остается разслѣдовать, откуда, когда и какимъ образомъ попала она въ Боргоскій соборъ.

На наше счастье, въ книгѣ г. Лагуса (Finl. Adeln's gods o. ätter, стр. 443) мы находимъ чрезвычайно драгоцѣнное для нашей цѣли свидѣтельство. Оказывается, что Арвидъ Форбусъ, владѣлецъ Якарбю, подарилъ Боргоскому собору «большую позлащенную чашу, которая, какъ утверждаютъ, принадлежала прежде Выборгскому собору». Форбусъ — герой тридцатилѣтней войны; около 1635 года онъ командовалъ своимъ собственнымъ полкомъ, подъ начальствомъ герцога Бернгарда, на берегахъ Рейна, въ трехъ сраженіяхъ былъ начальникомъ пѣхоты и прославился цѣлымъ рядомъ подвиговъ; онъ дѣйствовалъ со своими войсками преимущественно въ окрестностяхъ Рейнфельда и даже былъ одно время комендантомъ этого города. Повидимому, этотъ военачальникъ думалъ во время войны не только о своихъ солдатахъ, но и о себѣ самомъ, такъ какъ въ 1655 году, женись на Маргаритѣ Бойе, онъ обладалъ состояніемъ «въ 30000 марокъ серебра, кромѣ серебряныхъ и золотыхъ вещей и драгоцѣнностей». Весьма вѣроятно, что, дѣйствуя именно въ тѣхъ самыхъ мѣстахъ, гдѣ наша чаша была изготовлена и находилась, онъ, при ограбленіи какой-нибудь церкви или монастыря, захватилъ ее и подарилъ той церкви, гдѣ уготовалъ себѣ могилу. Что Форбусъ относился довольно свободно къ вопросу о военной добычѣ — объ этомъ мы можемъ заключить изъ его собственнаго письма къ пріемному его сыну: «Хозяйничай! Средства мои уже не таковы, каковы были во время войны; война кончилась, и заработать нельзя болѣе ничего». Умеръ Форбусъ губернаторомъ Сѣверной Помераніи, въ Штетинѣ, въ 1665 году, и погребенъ на Рыцарскомъ Островѣ въ Стокгольмѣ, а не въ Борго, какъ ему было желательно.

Всѣ эти соображенія пришли мнѣ въ голову прежде, нежели я получилъ въ руки древній инвентарь Боргоской церкви, начатый въ 1696 году. Въ немъ, между прочимъ, на стр. 60, мы читаемъ, безъ обозначенія года, что «Его Превосходительство Государственный Совѣтникъ Форбусъ изъ Якарбю подарилъ церкви боль-

шую позлащенную чашу». Объ этомъ-то фактъ и говоритъ Лагусъ въ своей книгѣ. Но эта чаша ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть тою самою, о которой у насъ идетъ рѣчь, такъ какъ вплоть до 1698 года въ инвентарѣ не говорится о большихъ позолоченныхъ чашахъ, кромѣ одной, которая, вмѣстѣ съ дискомъ, вѣсила всего 66 лотовъ. Напротивъ того, о чашѣ встрѣчается первое упоминаніе въ инвентарѣ подъ 1711 годомъ, и въ немъ говорится, что «записываются и провѣряются серебро и праздничныя одежды Выборгскаго собора въ 1709 году, складываются въ ящикъ и отправляются изъ Выборга въ Обо (по случаю войны съ Петромъ I), а въ 1710 году снова пересылаются изъ Обо въ Стокгольмъ и оставляются на храненіе въ ризницѣ церкви св. Іакова». Приэтомъ, между прочимъ, упоминается и о чашѣ «большой, позлащенной, съ чеканною работою и съ дискомъ». Подъ 1735 годомъ находимъ новое упоминаніе объ этой чашѣ, причемъ вѣсъ ея, вмѣстѣ съ дискомъ, опредѣляется въ 218 лотовъ. Это извѣстіе представляетъ для насъ особенный интересъ, такъ какъ ясно, что дѣло идетъ здѣсь именно о разсматриваемой нами чашѣ; тутъ приводится и вѣсъ диска, который опредѣленъ въ 37 лотовъ, а за вычетомъ этого вѣса изъ 218, мы получаемъ вѣсъ одной чаши равнымъ 181 лоту. Дискосъ упоминается вмѣстѣ съ чашею въ послѣдній разъ въ 1788 году, когда вѣсъ его, чаши и ковчежца для причастныхъ облатокъ опредѣляется въ 242¹/₂ лота.

Такимъ образомъ мы видимъ, что боргское преданіе о томъ, что чаша попала въ тамошній соборъ изъ Выборга, имѣетъ нѣкоторое основаніе, но въ то же время не вѣрно, что чаша эта пожертвована въ соборъ Форбусомъ на поминъ его души. Какимъ образомъ попала, однако, чаша въ Выборгъ? Этотъ вопросъ разрѣшается очень просто: она попала въ Выборгскій соборъ какъ даръ нѣкоего военачальника, который получилъ ее въ добычу во время тридцатилѣтней войны въ Германіи. Однако весьма возможно и то, что драгоценная чаша была куплена въ то время, когда пріобрѣталась вообще утварь для выборгскаго собора.





ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ ЛІОНАРДО ДА-ВИНЧИ.

Статья Эриха Франца.

ГЛАВА ВТОРАЯ.



Документы относящіеся до дѣятельности Ліонардо въ рефекторіи монастыря S. Maria delle Grazie—Хронологія пребыванія художника въ Миланѣ.

окументовъ, свидѣтельствующихъ о занятіяхъ Ліонардо въ рефекторіи монастыря S. Maria delle Grazie, сохранилось очень немного. Такъ, до насъ дошла помѣтка въ расходной книгѣ монастырскаго капомаэстро (главнаго архитектора), сообщенная патеромъ Монти монсиньору Боттари³³⁾, что Ліонардо работалъ въ рефекторіи въ 1497 году. Патеръ Пинно указываетъ на какую-то старую гравюру, въ которой это отнесено къ 1466 и 1497 годамъ, а фра-Пачоло упоминаетъ³⁴⁾, что картина написана художникомъ въ 1498 г. собственноручно. Изъ письма герцога къ его секретарю видно, что около 1497 г. «Тайная Вечеря» еще далеко не

³³⁾ Amoretti I. c. p. 65: Lettere pittor., Roma 1757, n. 84. Помѣтка гласитъ: 1497 item per lavori facti in lo refectorio dove dipinge Leonardo gli Apostoli con una finestra lire 37. 16. 5.

³⁴⁾ «Già di sua mano avea pennellegiato il leggiadro dell'ardente desiderio da nostra salute simulacro nel degno e devoto luogo de spirituale e corporale refezione del sacro templo delle grazie». Затѣмъ, въ Cap. III de Divina Prop., читаемъ: Ohimè, chi è quello che vedendo una leg-

была окончена, и это вполне подтверждается упомянутой запискою капомаэстро, въ которой, приблизительно въ 1497 г., говорится, что Ліонардо «пишетъ (dipinge) апостоловъ», а «не написалъ», какъ сказано въ переводѣ этого извѣстія въ сочиненіи Рихтера о Ліонардо³⁵). Вотъ что писалъ герцогъ:

«Мы возложили на васъ нѣсколько порученій, исчисленныхъ въ прилагаемомъ присемъ списокѣ, и хотя приказанія наши уже были переданы вамъ устно, однако, для большаго удобства, считаемъ за благо повторить ихъ вкратцѣ еще разъ, дабы Вы знали, какъ сильно заинтересованы Мы въ ихъ исполненіи. Миланъ, 30 іюня 1497 г. Лодовико-Марія Сфорца».

Большая часть этихъ порученій относится къ области искусства и свидѣтельствуетъ о томъ, какъ живо интересовался имъ герцогъ. Одно порученіе состояло въ слѣдующемъ:

«Также: понудить флорентійца Ліонардо къ окончанію его работы въ рефекторіи delle Grazie, такъ какъ ему предстоитъ приняться за живопись на другой, лицевой стѣнѣ рефекторія и, буде онъ окажется въ состояніи исполнить этотъ трудъ, то подписанное имъ раньше условіе относительно выполненія работы къ опредѣленному сроку должно быть уничтожено».

Но у насъ есть еще одно интересное и крайне обстоятельное извѣстіе о занятіяхъ Ліонардо въ рефекторіи. Маттео Банделло, авторъ знаменитыхъ новеллъ, въ посвященіи 78-й новеллы первой части, обращенномъ къ Джиневрѣ Рангона-Гондзагѣ, говоритъ:

«Во времена герцога Лодовика Сфорцы-Висконти, въ Миланѣ нѣкоторые знатные люди любили останавливаться въ доминиканскомъ монастырѣ, именуемомъ delle Grazie, чтобы любоваться прославленною и чудесною трапезою Христа съ его учениками, надъ которой въ то время трудился знаменитый живописецъ Ліонардо да-Винчи изъ Флоренціи. Онъ очень любилъ выслушивать откровенное сужденіе отъ каждаго изъ зрителей его картины. Обыкновенно, рано по утру (и я не разъ заставалъ его въ этомъ положеніи), взбирался онъ на лѣсъ, потому что Coenaculum нѣсколько возвышается надъ поломъ,

giadra figura con suoi debiti liniamenti ben disposta, a cui solo el fiato par che manchi, non la giudichi cosa più presto divina che umana? E tanto la pictura imita la natura quanto cosa dir se possa. El che cogli occhi nostri evidentemente appare nel prelibato simulacro del ardente desiderio de nostra salute, nel quale non è possibile con maggiore attentione vivi gli apostoli immaginare al suono de la voce de l'infalibil verità, quando disse: unus vestrum me traditurus est».

³⁵) Рихтеръ (стр. 18) переводитъ: «dipinge» словами «has painted», и затѣмъ продолжаетъ: «A bill... has hitherto led one to suppose that at that time the fresco was completed. Yet this theory is confuted by a recently discovered letter etc.

и, съ самага восхода солнца вплоть до вечерних сумерекъ, не только не выпускалъ кисти изъ рукъ, но и забывалъ о питъѣ и пишѣ, работая безъ перерывовъ. Бывало и такъ, что по три или по четыре дня съ ряду, онъ не дотрогивался до картины, но за то по временамъ простаивалъ передъ нею по часу, а не то и по два часа въ день, разсматривалъ ее, обдумывалъ свое произведеніе и обсуждалъ свои фигуры. Видалъ я также, какъ онъ, смотря по расположенію своего духа, въ полдень, когда солнце стоитъ въ созвѣздіи Льва, выходилъ изъ стараго двора, гдѣ онъ лѣпилъ изъ глины великолѣпную конную статую, и поспѣшно отправлялся въ монастырь *delle Grazie*, чтобы взобраться на лѣса, наложить на свои фигуры нѣсколько мазковъ кистью и тотчасъ же снова удалиться куда-нибудь. Въ то время въ монастырѣ жилъ кардиналъ фонъ-Гуркъ. Однажды онъ случайно зашелъ въ рефекторій въ то самое время, когда тамъ находились упомянутые выше знатные люди. Замѣтивъ кардинала, Ліонардо сошелъ съ лѣсовъ, чтобы засвидѣтельствовать ему свое почтеніе, и кардиналъ обошелся съ нимъ очень милостиво. Послѣ того завязался разговоръ о различныхъ предметахъ и особенно о превосходствѣ живописи, причемъ нѣкоторые выразили желаніе посмотрѣть когда-нибудь на тѣ старинныя художественныя произведенія, которыя такъ расхваливаются знатоками, дабы имѣть возможность судить о томъ, могутъ ли нынѣшніе живописцы выдержать сравненіе съ прежними. Кардиналъ спросилъ Ліонардо: какъ велико вознагражденіе, получаемое имъ отъ герцога въ качествѣ живописца? На это Ліонардо отвѣчалъ, что получаетъ 2000 дукатовъ содержанія, сверхъ подарковъ, которыми ежедневно съ большою щедростію осыпаетъ его герцогъ³⁶⁾. Это вознагражденіе показалось кардиналу очень значительнымъ, послѣ чего онъ вернулся въ свои покои. По этому поводу Ліонардо разсказалъ присутствовавшимъ знатымъ лицамъ интересную исторію, съ цѣлью показать имъ, что выдающіеся живописцы всегда пользовались почетомъ. Присутствуя при этомъ, я

³⁶⁾ Что Ліонардо удалился изъ Милана потому, что не имѣлъ больше никакихъ порученій, и что его вознагражденіе было умѣренно—все это мы узнаемъ изъ письма его къ герцогу (*Amoretti* I. с. стр. 85). Онъ проситъ подарить ему одежду и жалуется, что ему до сихъ поръ не уплатили жалованья за два года, между тѣмъ какъ онъ самъ долженъ былъ нанимать двухъ мастеровъ. Слѣдствіемъ этого письма была награда—«16 pertiche di una vigna». Но въ томъ же году французы вторглись въ Миланъ, и узурпаторъ Лодовико Сфорца потерялъ престолъ. 47-лѣтъ отъ роду Ліонардо долженъ былъ покинуть свое второе отечество и удалиться, вмѣстѣ съ Лукою Пачоло, во Флоренцію. Въ 1502 г. онъ получилъ отъ Цезаря Борджіи дипломъ на званіе генераль-инженера.

удержалъ ее въ памяти и записалъ, когда принялся за составленіе своихъ новеллъ» и т. д.³⁷⁾.

Моньсиньоръ Сабба да-Кастильоне былъ также лично знакомъ съ Ліонардо. Въ воспоминаніяхъ, написанныхъ имъ въ 1549 г. уже въ очень преклонномъ возрастѣ, онъ рассказываетъ, что Ліонардо изобрѣлъ способъ увеличивать размѣры фигуръ съ помощью тѣни, падающей отъ лампы, какъ объ этомъ можно судить по мягкости контуровъ его фигуръ. Впрочемъ, только этотъ авторъ говоритъ о такомъ чисто-механическомъ способѣ увеличенія³⁸⁾. У Джиральди, въ его «Разговорахъ» (Discorsi), встрѣчается одно мѣсто, характеризующее тѣ приемы, которыми руководствовался Ліонардо при изученіи характера и свойства людей³⁹⁾.

«Было бы очень полезно для поэта поступать такъ, какъ обыкновенно поступалъ Ліонардо. Всякій разъ, когда предстояло ему писать какую-либо фигуру, онъ предварительно обсуждалъ въ умѣ характеръ и свойства задуманнаго лица, т.-е. должно ли оно быть благородное, или низкое, веселое или строгое, безпокойное или ясное, старое или молодое, гнѣвное или кроткое, доброе или злое. Опредѣливъ такимъ образомъ внутренній характеръ лица, онъ отправлялся туда, гдѣ надѣялся встрѣтить людей, подходящихъ подъ задуманный типъ, и внимательно изучалъ выраженіе ихъ лицъ, жесты, костюмъ и тѣлодвиженія. Если ему попадалось на глаза нѣчто, подходящее къ его замыслу, то онъ зачерчивалъ подмѣченное карандашемъ въ своей книжкѣ, которую носилъ всегда при себѣ. Послѣ нѣсколькихъ такихъ экскурсій, собравъ столько матеріала, сколько казалось ему необходимо для задуманной картины, онъ принимался набрасывать ее вчернѣ, что ему и удавалось съ удивительнымъ успѣхомъ. Съ особеннымъ стараніемъ пользовался онъ этимъ приемомъ для той картины, которую писалъ въ Миланѣ, въ доминиканскомъ монастырѣ, гдѣ изо-

³⁷⁾ Новелла, слѣдующая за этимъ и повѣствующая объ одномъ эпизодѣ изъ жизни Фра-Филиппо-Липпи, вложена здѣсь въ уста Ліонардо, который начинаетъ свой рассказъ съ цѣлью посмѣяться надъ кардиналомъ фонъ-Гуркомъ. Босси (I. с. р. 23, 24, lib. I) относитъ какъ это предисловіе, такъ и все сочиненіе Банделло, ко времени, предшествовавшему избранію его въ епископы и выходу въ свѣтъ «Жизнеописаній» Вазари, стало быть, ко времени раньше 1550 г. Банделло получилъ отъ Франциска I епископскую кафедру въ Ажанѣ; простымъ монахомъ онъ состоялъ уже съ послѣдняго десятилѣтія XV столѣтія. Наврядъ ли онъ могъ сочинить свои скабрёзныя новеллы будучи уже 70-лѣтнимъ старикомъ и епископомъ. Многія изъ посвященій, предпосланныхъ новелламъ, относятся ко времени, болѣе раннему, чѣмъ первое изданіе Вазари.

³⁸⁾ «Figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne, come alla dolcezza delle arie si conosce». Riscordi ovvero Ammaestramenti ecc., Venezia 1553 г.

³⁹⁾ Giralaldi, Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, 1554.

браженъ Спаситель на вечера съ его учениками. Отецъ мой, отличавшійся тонкимъ вкусомъ и даромъ слова, говорилъ мнѣ всякій разъ, когда заходила рѣчь о компоновкѣ, что Ліонардо, окончивъ вполнѣ лики Христа и одиннадцати учениковъ, написалъ вполнѣ и фигуру Іуды, вплоть до головы, но на этомъ остановился. Братія обратилась по этому поводу съ жалобой къ герцогу; этотъ послѣдній призвалъ къ себѣ художника и спросилъ его: почему онъ такъ медлитъ окончаніемъ картины. Ліонардо отвѣчалъ, что его крайне удивляетъ жалоба братіи, потому что не проходитъ дня, въ которой бы онъ не тратилъ бы по крайней мѣрѣ часовъ двухъ на окончаніе картины. Герцогъ былъ успокоенъ этимъ отвѣтомъ, и когда братія снова явилась къ нему съ жалобой на живописца, объяснилъ имъ, что онъ имѣлъ на этотъ счетъ разговоръ съ художникомъ, который увѣрялъ его, что не пропускалъ ни одного дня безъ труда надъ картиной. На это монахи возразили: «Государь, остается только окончить голову Іуды, потому что всѣ остальные фигуры уже готовы; времени же, которое онъ тратитъ на окончаніе этой фигуры, было бы вполнѣ достаточно для написанія цѣлой картины; вотъ прошелъ уже цѣлый годъ, какъ онъ не брался за кисть». Герцогъ, въ гнѣвѣ отъ этого сообщенія, послалъ за Ліонардо и сурово сказалъ ему: «Что это такое я слышу отъ братіи? Ты увѣряешь меня, что, не пропускаешь дня безъ работы и тратишь на картину по два часа, а они утверждаютъ, что уже больше года какъ ты не являешься въ монастырь?» Ліонардо возразилъ на это: «Что понимаетъ въ живописи эта братія? Они говорятъ правду: я у нихъ давно не бывалъ, но они ошибаются, не соглашаясь съ тѣмъ, что я трачу на картину ежедневно по два часа». «Какъ же это возможно — сказалъ герцогъ — «если ты туда не ходишь»? Ліонардо отвѣчалъ, улыбаясь: «Государь, мнѣ остается еще окончить голову Іуды, великаго предателя, котораго, поэтому, надобно изобразить съ такимъ лицомъ, чтобы оно вполнѣ выражало его злобу. И хотя я могъ бы найти среди монаховъ товарищей многихъ, лица которыхъ вполнѣ подходили бы къ лицу Іуды, однако уже вотъ годъ, какъ я, не желая ихъ срамить, хожу ежедневно, и утромъ, и вечеромъ, въ предмѣстье, гдѣ живетъ самое низкое и, пожалуй, самое преступное населеніе,—и это единственно для того, чтобы высмотрѣть, не найдется-ли тамъ лица, годнаго для головы предателя. До сихъ поръ я не могъ его найти; но лишь только я на него натолкнулся—картина будетъ окончена. Въ случаѣ же, если мнѣ не удастся его найти,

я помѣщу на картинѣ портретъ отца-пріора, который успѣлъ мнѣ надоѣсть до такой степени, что отлично сойдетъ за Іуду». При этихъ словахъ герцогъ разсмѣялся, успокоился и понялъ, съ какою обдуманностью относится художникъ къ фигурамъ въ своей композиціи—обдуманностью, вслѣдствіе которой его картина и возбудила всеобщее удивленіе. Послѣ того, въ одинъ прекрасный день, Ліонардо случайно встрѣтилъ человѣка съ фізіономією, вполне соотвѣтствовавшей его идеи: онъ тотчасъ схватилъ карандашъ и набросалъ это лицо на бумагѣ; съ этимъ наброскомъ и съ другими эскизами головъ, нарисованными имъ въ теченіе года съ разныхъ людей, онъ явился къ братіи и окончилъ изображеніе Іуды, придавъ его головѣ такія черты, что такъ и кажется, будто на лбу у него написано слово: Предатель».

Весьма возможно, что изъ этого разсказа почерпнулъ Вазари тѣ дополненія, которыя онъ помѣстилъ во второмъ изданіи (1568 г.) своего сочиненія при разсказѣ о «Тайной Вечери» Ліонардо. Изъ словъ Джиральди слѣдуетъ, что голова Христа была окончена, чего однако не признаютъ Ломаццо и Вазари. Между тѣмъ свидѣтельство Джиральди вполне согласно съ манерой Ліонардо лишь медленно и не спѣша подходить къ предмету, при помощи самой тонкой наблюдательности и долгой подготовительной работы. Быть можетъ, художникъ дѣйствительно окончилъ голову Спасителя, потому что такъ казалось самимъ монахамъ: не даромъ же они прекратили свои жалобы на то, что Ліонардо не берется больше за кисть; быть можетъ, и головѣ Іуды не доставало лишь тѣхъ рѣзкихъ характеристическихъ чертъ, которыя стоили художнику столь долгихъ разысканій. Такъ какъ масляная живопись позволяетъ проходить картину кистью понѣскольку разъ, и Ліонардо вообще любилъ пользоваться этимъ приѣмомъ, то и въ «Тайной Вечери» онъ могъ достигъ предположенной цѣли не сразу, а постепенно.

Ломаццо, въ 9-ой главѣ 1-ой книги своего трактата, сообщаетъ, что Ліонардо вложилъ въ лица обоихъ Іакововъ столько красоты, что былъ уже не въ силахъ придать головѣ Христа надлежащее совершенство и по этому поводу обратился за совѣтомъ къ Бернардо Дзенале. «Прегрѣшеніе, въ которое ты впалъ,—замѣтилъ ему Дзенале—столь велико, что одинъ только Богъ можетъ его простить: оставь голову Христа неоконченною». Бокки⁴⁰⁾, разуждая о св. Георгіи Донателло, упоминаетъ мимоходомъ и

⁴⁰⁾ Bellezze della città di Firenze, ed. 1583.

о «Тайной Вечери»: «Если въ апостолахъ своихъ Ліонардо съ высочайшимъ изыществомъ воспроизвелъ тѣ типы, которые всегда и всѣми признавались за образцовые, то относительно головы Христа, въ которой онъ хотѣлъ выразить высочайшую красоту и величіе въ дивномъ, сверхчеловѣческомъ совершенствѣ, должно признать, что онъ оказался безсильнымъ выполнить свою задачу и, не найдя возможности подыскать соотвѣтствующій образъ для своего идеала, оставилъ эту голову неоконченною». Но ни Арменини, ни другіе, не упоминаютъ объ этомъ обстоятельстве⁴¹⁾, и при всеобщемъ изумленіи, которое всегда возбуждала картина, особенно дивнымъ образомъ Спасителя, она для всѣхъ ее видѣвшихъ казалась оконченною, но только не для самого Ліонардо, носившаго въ душѣ такіе вѣчные художественные идеалы, родина которыхъ не отъ міра сего⁴²⁾.)»

Когда Лодовико Сфорца лишился власти, французскій король Людовикъ XII оказался первымъ изъ иноземныхъ государей, отнесшихся съ уваженіемъ къ произведенію Ліонардо. Паоло Джовіо, рассказывая о побѣдоносномъ походѣ этого государя въ Миланъ въ 1499 г., говоритъ, что блестящее собраніе высоко-поставленныхъ особъ: герцоги феррарскій и мантуанскій, принцы монферратскій и савойскій, Чезаре Борджіа, венеціанскіе и генуэзскіе послы и знаменитые кондотьеры — всѣ, съ королемъ во главѣ, отправились прямо съ поля битвы въ монастырь св. Маріи delle Grazie взглянуть на это дивное твореніе живописи. Король былъ глубоко пораженъ, долго разсматривалъ картину, и наконецъ спросилъ у окружающихъ: нельзя ли снять ее со стѣны и отправить во Францію. Такое же желаніе выразилъ впослѣдствіи и Францискъ I, умѣвшій оцѣнить геній Ліонардо, какъ никто другой изъ государей.

Прежде чѣмъ перейти къ подробному разбору знаменитаго произведенія, считаемъ умѣстнымъ, въ заключеніе настоящей главы, представить хронологическій перечень фактовъ, относящихся до пребыванія Ліонардо въ Миланѣ⁴³⁾.

1483 г. Ліонардо отправляется въ Миланъ съ цѣлью искать счастья при дворѣ извѣстнаго покровителя искусствъ, Лодовико Сфорцы.

⁴¹⁾ Ричардсонъ, Монти, делла-Валле и другіе уже высказались противъ этого взгляда.

⁴²⁾ Ліонардо часто говаривалъ, что ищетъ ликъ Господа, но не находитъ его въ этомъ мірѣ.

⁴³⁾ Milanese (Vasari T. VI. изд. 1879 г. Firenze: Vita di Lionardo da Vinci).

1483—1489. Въ эти годы—первые годы своего пребыванія въ Миланѣ—Ліонардо пишетъ портретъ Цециліи Галлерани и Лукреціи Кривелли.

1487. Художникъ изготавляетъ модель для купола миланскаго собора.

1489 (?). Онъ устраиваетъ подъемную машину съ цѣлою системою блоковъ и рычаговъ, для перенесенія въ средній корабль миланскаго собора ковчега съ однимъ изъ гвоздей, служившихъ орудіями крестной смерти Спасителя.

1489. Ліонардо занимается организаціей празднествъ по случаю бракосочетанія молодаго герцога Джана-Галеаццо съ Изабеллой Арагонской.

1490. Составляетъ программу зрѣлищъ по случаю бракосочетанія Лодовико съ Беатриче д'Эсте.

1490 г. 23 апрѣля. Начинаетъ писать трактатъ о «свѣтѣ и тѣняхъ» и принимается за изготавленіе второй модели конной статуи.

1491. Устраиваетъ турниръ для Галеаццо Сансеверино.

1492. Изыскиваетъ средства сдѣлать Мартезанскій каналъ доходнымъ на пространствѣ отъ Треццо до Милана.

1492. Составляетъ, по порученію герцога, проектъ живописныхъ и другихъ украшеній для залы «della Rocca».

1492. Строитъ въ герцогскомъ паркѣ купальню для Беатриче.

1492. Исполняетъ картины: Мадонна съ Младенцемъ, св. Іоаннъ и св. Михаилъ (Casa Sanvitale въ Пармѣ).

1493. Трудится надъ моделью конной статуи.

1494. Сочиняетъ аллегорію, по порученію герцога.

1495. Пишетъ портреты герцога, его супруги и дѣтей на фрескѣ Монторфанской Голгофы въ монастырѣ delle Grazie.

1496. Рисуетъ 60 фигуръ для трактата Луки Пачоло «De divina proportione», изданнаго въ 1509 г.

1496 (?). Пишетъ картину: «Рождество Богородицы», посланную герцогомъ въ подарокъ императору, и украшаетъ рисунками Трибульціанскій кодексъ для сына Лодовико Сфорцы.

1498. Къ этому году относятся занятія художника при дворѣ герцога и окончаніе «Тайной Вечери». Въ томъ же году онъ начинаетъ сочинять трактатъ «О матеріи, движеніи и вѣсѣ».

1499. Ліонардо получаетъ «16 виноградныхъ лозъ» вслѣдствіе своей жалобы на удержаніе причитавашагося ему жалованья.

1499. Отъѣздъ художника, вмѣстѣ съ Лукою Пачоло, во Флоренцію.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Композиція «Тайной Вечери»—Что хотѣлъ выразить Ліонардо въ каждой изъ своихъ фигуръ?—Собственныя замѣтки художника—Описаніе кардинала Фредерико Борромео.

Рефекторій монастыря Маріи delle Grazie, какъ мы уже сказали, начать постройкой въ 1464 г. и увеличенъ въ 1481 г. Отведенное для Ліонардо пространство занимало собою всю ширину этой залы, и высота его равнялась почти половинѣ ширины. Принимаясь за композицію, художникъ сообразовалъ ее съ даннымъ пространствомъ. Онъ помѣстилъ за длиннымъ столомъ, справа и слѣва отъ Спасителя, по шести апостоловъ, притомъ такъ, что каждый изъ двухъ крайнихъ занялъ мѣсто на узкой сторонѣ стола. Черезъ три отверстія задней стѣны виднѣется гористый ландшафтъ, озаренный мерцаніемъ сумерекъ. Въ срединѣ стола, нѣсколько отдѣльно отъ апостоловъ, сидитъ Христосъ, какъ-бы въ рамкѣ, образуемой среднимъ изъ трехъ отверстій, рисуясь на фонѣ виднющагося позади ландшафта. Невыразимая кротость, возвышенность и величіе разлиты на его лицѣ, представленномъ въ полномъ блескѣ мужской красоты. Голова его немного склонилась къ лѣвому плечу, какъ-бы поникнувъ подъ тяжестью роковыхъ словъ, только-что вылетѣвшихъ изъ его полураскрытыхъ устъ. Свѣтлое, высокое, благородное чело какъ-бы подернулось дымкою тихой скорби. Распростертыя руки выражаютъ своимъ жестомъ готовность идти на страданіе; правая, какъ-бы слегка отталкивающаяся отъ Іуды, и лѣвая, простертая къ апостоламъ, дополняютъ смыслъ словъ, омрачившихъ душу Спасителя: «Одинъ изъ васъ предастъ меня». Взоръ его, повидимому, устремленъ внутрь, на тотъ путь уничиженія, который лежитъ передъ Нимъ, и мы чувствуемъ, что даже Іудѣ еще не поздно было бы броситься въ эти распростертыя для объятія руки, если бы онъ уразумѣлъ призывъ учителя, полный такого милосердія — послѣдній призывъ вернуться назадъ съ преступнаго пути, звучащій въ этихъ словахъ о предательствѣ безъ упоминанія чьего-либо имени.

Полна глубокаго смысла и вся поза Христа, обращающагося къ лѣвой группѣ, причемъ Его раскрытая рука какъ-бы подтверждаетъ его слова; онъ словно показываетъ ученикамъ на ея ладони свое уязвленное сердце, между тѣмъ какъ его десница, обращенная ла-

донью внизъ, слегка приподнятыми пальцами какъ-будто указываетъ на сидящаго справа Іуду.

Сильно пострадавшій этюдъ, хранящійся въ музеѣ Брера въ Миланѣ, представляетъ идеальный типъ головы, безбородой, съ невыразимо изящными и тонкими чертами, и напоминаетъ собою древнехристіанскія изображенія Христа въ видѣ юноши, въ катакомбахъ, и лучшія мозаики Равенны⁴⁴⁾. Чело—самой изящной формы, запечатлѣнное величіемъ и серьезностью; надъ опущенными большими глазами идутъ тонкія брови, слегка искривившіяся отъ сердечной боли. Если бы эти большіе глаза внезапно раскрылись, то они заблестали бы тѣмъ волшебствомъ экспрессіи, съ какимъ вообще у Ліонардо внутренній характеръ изображаемаго лица пробивается сквозь форму. Божественная любовь ушла въ себя, въ свое сокровенное святилище, смущенная злобой предателя, которая подкрадывается къ ней, какъ змѣя; но она скрылась только на время, дабы потомъ тѣмъ болѣе побѣдоносно явиться міру и излить на него все обиліе даровъ своихъ.

Продолговатый носъ, щеки, контуръ которыхъ поражаетъ удивительною чистотою, не полныя, но и не слишкомъ худыя, слегка раскрытыя уста съ дѣвственнымъ выраженіемъ, полныя кротости и красоты губы и подбородокъ, обрамленные на картинѣ негустою бородкой,—такимъ является передъ нами этотъ ликъ въ томъ видѣ, котораго держится христіанская традиція⁴⁵⁾ и, въ то-

⁴⁴⁾ Саркофагъ въ криптѣ св. Петра, гдѣ впоследствии покоились кости Григорія V (Airinghi I 293), представляетъ первое по времени скульптурное изображеніе Христа въ образѣ зрѣлаго мужа. Съ начала V вѣка этотъ типъ все болѣе и болѣе прибрѣталъ себѣ право гражданства въ мозаикахъ, среди которыхъ мозаики баптистерія Санъ-Джованни-инъ-фонте въ Равеннѣ и базилики Санъ-Паоло въ Римѣ могутъ считаться самыми древними. Медальонъ изъ слоновой кости, хранящійся въ Museo Christ. (Boldetti 60, 61; Martigny, 388) Росси относитъ къ V-ому вѣку.

⁴⁵⁾ Изображеніе Спасителя, сдѣланное, какъ сообщаетъ бл. Ириней (Adv. haer. I. I. c. 2), по заказу Пилата, было, по преданію, отправлено въ римскій сенатъ другомъ Пилата, Публиемъ Лентуломъ, который препроводилъ вмѣстѣ съ изображеніемъ и описаніе наружности Христа. Въ этомъ описаніи, между прочимъ, говорится: «Homo quidem staturae procerae, spectabilis, vultum habens venerabilem, quem, intuentes possunt et deligere et formidare, capillos vero circinos et crispas aliquantulum caeruleiores et fulgentiores, ab humeris volitantes, discrimen habens in medio capitis, juxta morem Nasaraenorum; frontem planam et serenissimam cum facie sine ruga ac macula aliqua, quam rubor moderatus venustat. Nasi et oris nulla prorsus est reprehensio, barbam habens copiosam et rubram, capillorum colore, non longam, sed difurcatam, oculis variis et cloris existentibus» и пр.

Никифоръ, въ XIV в., принимаетъ это описаніе, какъ поступилъ и Іоаннъ Дамаскинъ въ VIII в. Въ Аѳонскомъ Подлинникѣ, на основаніи древняго преданія, въ § 446 сказано: «Выдающаяся черта—кротость. Прекрасныя, сходящіяся между собою брови, прекрасныя глаза, прекрасный носъ; (краска) пшеничнаго цвѣта, волосы на головѣ волнистыя, борода темная, пальца очень

тосканскомъ искусствѣ, Джотто, придавшій его наружности тѣ же достоинство и величіе, которыя Ліонардо, силою своего генія, довель до высшей степени пластичности.

Волосы, съ проборомъ по срединѣ, ниспадають легкими волнами и обрамливають овалъ лица; красивая шея длинна и подвижна; она чужда женственности формъ, а также и излишней развитости мускуловъ. Хитонъ алаго цвѣта, застегнутый у ворота аграфомъ, оставляетъ часть груди не покрытою. Живописно накинутый на лѣвое плечо плащъ образуетъ на немъ и на лѣвой рукѣ изящныя складки. Ноги, положенныя одна на другую, довершаютъ впечатлѣніе цѣльности и статуарности, которое производитъ на зрителя эта безподобная фигура. Въ ней въ дивной гармоніей слились высокая святость и драматизмъ Джотто съ очищенными формами искусства Возрожденія. Какъ откровеніе, вылившееся изъ необычайнаго художественнаго чутья Ліонардо, поднявшееся изъ глубины его всеобъемлющаго и всепроникающаго духа, этотъ образъ Христа является выраженіемъ многовѣковыхъ стремленій искусства къ идеалу и будитъ въ каждомъ желаніе проникнуть въ царство безсмертной жизни, которому онъ принадлежитъ. И чтó такое, въ сравненіи съ этимъ богочеловѣческимъ идеаломъ, всѣ произведенія древнихъ, скованныя и сдавленные узами реального бытія? Вся глубина христіанскаго воззрѣнія на міръ и на искусство намъ не доступна, но этотъ небесный образъ внятно говорить намъ: «Азъ есмь путь, истина и животъ», и только этимъ устами пристали эти возвышенныя, божественныя слова Писанія. И кому изъ тѣхъ, кто въ юности, при взглядѣ на гравюру Рафаеля Моргена, вникалъ въ глубоко-трогательную идею этого мастерскаго произведенія, не западали глубоко въ душу

тонкихъ рукъ продолговаты и пропорціональны». У Іоанна Дамаскина (Орега т. I) волосы значутся темными, между тѣмъ, какъ у Никифора и на мозаикахъ они показаны каштановыми или свѣтлорусые. Привлекательное изображеніе Христа въ видѣ юноши, въ Равеннѣ, представляетъ его бѣлокурымъ. Въ большомъ монастырѣ св. Луки въ Ливадіи (построенномъ въ 920—974 гг.) Христосъ является бѣлокурымъ съ свѣтло-русою бородой и съ темными глазами. У Христа, изображеннаго на сводѣ сѣвернаго поперечнаго корабля, глаза темнокаріе, а волосы и борода золотисто-русые. Въ южномъ поперечномъ кораблѣ—черные глаза и рыжеватые волосы и борода. Ср. Didron, *Icon chrét.* Указанія Евангелія отъ Луки, 2, 40, 52; отъ Матѣ. 17, 2. 2 Кор. 3, 18. Марка 16. 12; Лук. 24, 16, 31, 35; Іоан. 20, 14, 21, 4, а также нѣкоторыя мѣста въ Апокалипсисѣ, недостаточны для воспроизведенія наружности Спасителя. Преданіе объ эдесскомъ царѣ Авгарѣ см. у Липсіуса (*Ueber die edessenische Abgarsage*, Braunschweig 1880); Calvi, *l'Imagie di Cristo*, Milano. Впрочемъ слѣдуетъ имѣть въ виду замѣчаніе, сдѣланное еще Фотіемъ въ IX вѣкѣ, что изображеніямъ Спасителя придавались черты національнаго типа: «Греки мнятъ, что Христосъ на землѣ походилъ на нихъ, Римляне же, что онъ имѣлъ ихъ наружность» и т. д.

кротость и величіе этого лика Спасителя, въ чьемъ сердцѣ не запечатлѣвались они неизгладимыми чертами? Не казалось ли намъ, что въ этихъ образахъ получили настоящую плоть слова Священнаго Писанія? Не рождалось ли въ насъ желаніе вступить въ общеніе съ этими лицами, полными такого благородства и такой человѣчности, и раскрыть имъ свои сердца? Если Лессингъ приписываетъ произведеніямъ «древнихъ» простоту и величественное спокойствіе, то эти свойства въ несравненно большей степени выказываются въ этомъ произведеніи отмѣченномъ печатью вѣчнаго царства всяческихъ совершенствъ. Вотъ почему воспроизведеніе картины Ліонардо да-Винчи можетъ служить превосходнѣйшимъ украшеніемъ для каждаго семейнаго дома, и тамъ, гдѣ гравюра Моргена, вслѣдствіе ея дороговизны, не можетъ висѣть на почетномъ мѣстѣ, ее должна замѣнять литографія, до извѣстной степени передающая благородство и красоту оригинала. Но счастливъ изслѣдователь, который проникнетъ въ сокровенную студию творческаго генія, просмотритъ предварительные эскизы художника, въ которыхъ набросаны его первыя, свѣжія идеи, и, вооружившись знакомствомъ съ работами великаго мастера, станетъ предъ величественной руиной его капитальнаго труда, съ тѣмъ, чтобы попытаться представить себѣ этотъ трудъ въ первоначальномъ его видѣ.

Ліонардо поставилъ себѣ задачей возвести торжественное, спокойное изображеніе Тайной Вечери, какимъ оно являлось у предшествовавшихъ мастеровъ, до жизненной правды и самой тонкой характеристики дѣйствующихъ лицъ и, выдѣливъ Іуду, размѣститъ апостоловъ въ живописной группѣ, съ соблюденіемъ строжайшей симметріи. У него уже нѣтъ болѣе той прямой линіи, идущей параллельно столу надъ головами апостоловъ, какую мы видимъ во фрескѣ Таддео Гадди въ ц. S. Срозе, во Флоренціи: она уступила свое мѣсто дѣлающей разнообразныя повороты ломаной ли-

(Ἑλλήνες μὲν αὐτοῖς ὁμοίον ἐπὶ γῆς φανῆναι τὸν Χριστὸν νομίζουσι, Ῥωμαῖοι δὲ μᾶλλον ἐαυτοῖς εἰκότα.)
Ср. Carpzovius, De oris et corporis Iesu Christi forma, Helmst. 1777 г.

Изъ Евсеія (Hist. eccle. VII 18) мы знаемъ, что уже въ его время существовали изображенія Христа, и что сестра императора, Констанція, просила его достать ей таковое. Далѣе, изъ текста блаженнаго Августина видно, что для фантазіи художника все еще оставался просторъ. Ср. Martigny, Jésus-Christ. Изображеніе Христа въ катакомбахъ св. Калликста (Bosio, 253) имѣетъ видъ усвоенный позднѣйшимъ искусствомъ: овальное лицо, обрамленное бородой, длинные, раздѣляющіеся по срединѣ проборомъ волосы, большой носъ и большіе, миндалевидные глаза; грудь прикрыта плащомъ лишь на половину. Ср. пять саркофаговъ въ Museo lat. Bottari, Sar. XXI—XXV. Этотъ типъ повторяется также въ катакомбахъ св. Понціана (Bottari, Sar. XLIII—XLIV) и затѣмъ появляется въ римскихъ и равенскихъ мозаикахъ IV, V и VI вв. Снимки см у Garucci, II, tav. 29, 33, 67, 85, 86.

ніи. Помѣстивъ фигуру Іуды въ число апостоловъ, художникъ получилъ возможность представить Христа какъ-бы указывающимъ движеніемъ правой руки на предателя; тому же обстоятельству обязана своимъ происхожденіемъ и безподобная группа, состоящая изъ Петра, Іоанна и Іуды, въ которой профиль послѣдняго, сумрачный и суровый, составляетъ великолѣпный контрастъ съ открытой, пылкой и страстной фізіономіей Петра. Вся фигура Іуды, судорожно сжавшаго въ рукѣ кошелекъ, такъ и хочетъ, кажется, поскорѣе укрыться въ ночной мракъ отъ взоровъ Спасителя, между тѣмъ какъ глаза остальныхъ апостоловъ устремлены на Христа, являющагося для нихъ духовнымъ центромъ. Драгоценный венеціанскій эскизъ, о которомъ мы будемъ говорить впослѣдствіи, показываетъ, какъ долго боролся Ліонардо со стариннымъ преданіемъ. На этомъ эскизѣ Іуда изображенъ попрежнему меньше ростомъ, чѣмъ другіе, и помѣщенъ на передней сторонѣ стола, подобно тому, какъ и на фрескѣ въ S. Croce. Но этого уже нѣтъ въ самой картинѣ, въ которой совершенно устраненъ и мотивъ Іоанна, приникшаго ко Христу, находимый у Джотто, Таддео Гадди и даже у Андреа дель-Кастальо и Гирландайо, у которыхъ, кромѣ того, нѣсколько сдвленная фигура Спасителя⁴⁶⁾ не въ состояніи производить требуемое впечатлѣніе величія и глубины; у Ліонардо, дѣвственно-прекрасный юноша Іоаннъ наклонился къ Петру, который обращается къ нему съ вопросомъ. Геніальный художникъ, съ цѣлью выдвинуть на первый планъ идею Богочеловѣка, помѣстилъ Христа отдѣльно отъ апостоловъ, какъ поступилъ и Джотто въ своемъ «Несеніи креста», одной изъ падуанскихъ фресокъ, гдѣ Христосъ, представленный до нѣкоторой степени отдѣльно отъ другихъ фигуръ, полонъ такого величія. Заднюю стѣну горницы, гдѣ происходитъ трапеза, Ліонардо снабдилъ отверстиями, которыхъ нѣтъ ни у Джотто, ни у Гадди. Онъ ввелъ ихъ съ иною цѣлью, чѣмъ Гирландайо, Росселли и живописецъ монастыря св. Онуфрія, которые хотѣли, посредствомъ неумѣстныхъ орнаментовъ въ стилѣ Возрожденія, придать разнообразіе величественной простотѣ и замкнутости этой сцены, или же занять вниманіе зрителя мелкими изображеніями жанроваго характера. Ліонардо продѣлалъ въ стѣнѣ три простые, прямоугольныя оконныя отверстія, сквозь которыя рисуется мирный вечерній ландшафтъ, и это—съ единственною цѣлью усилить торжествен-

⁴⁶⁾ Эта поза указана для Іоанна и въ Аеонскомъ Подлинникѣ. D. A. von Schefer, p. 199



ЖЕНСКІЙ ПОРТРЕТЪ

рисунокъ Ф.-А. Каульбаха

ность и величіе представленнаго момента. Не угрюмый задній фонъ, не банальный орнаментъ во вкусѣ итальянскаго Ренессанса, не холодный мраморъ, какъ у Андреа дель-Кастаньо, обрамливаютъ кроткій и просвѣтленный ликъ Спасителя, а даль, подернутая вечернимъ сумракомъ. Все дышетъ спокойствіемъ, царившимъ на Сіонѣ и сдѣлавшимъ это мѣсто столь дорогимъ для Господа, что онъ избралъ его для торжественнаго установленія великаго таинства. И въ то время, когда природа подернулась сумракомъ, легкая тѣнь печали легла на свѣтлый ликъ Божественнаго Учителя.

Зала, сокращающаяся позади фигуръ согласно съ законами перспективы, не нарушаетъ святости сцены. Геній Ліонардо гнушается всякими прикрасами, которыя только вредили бы величественности композиціи. Завѣсы на стѣнахъ, въ родѣ ковровъ, отличаются простотой рисунка и скромностью красокъ и только до нѣкоторой степени оживляютъ однообразіе большихъ и ровныхъ плоскостей. Столъ, какъ то справедливо замѣтилъ еще Гете, вполне соответствуетъ монастырской обстановкѣ; но онъ далеко не такъ бѣденъ, какъ столъ на фрескѣ въ S. Croce, потому что ножки стола, хотя и просто, но все-таки орнаментированы. Скатерть съ нерасправленными складками и обѣденная утварь взяты изъ монастырскаго обихода и должны были, въ сосѣдствѣ съ настоящими столами монаховъ, переносить изображенную сцену въ самый монастырь и такимъ образомъ дѣлать содержаніе картины близкимъ для братіи, трапезовавшей въ рефекторіи. Тогда какъ на прежнихъ изображеніяхъ Тайной Вечери ноги апостоловъ представлялись какъ-бы перерѣзанными рѣзкой кривою линіей скатерти, здѣсь онѣ почти не видны въ густой тѣни подъ столомъ, и, при ближайшемъ разсматриваніи отдѣльныхъ фигуръ, различимы лишь настолько, сколько это нужно для того, чтобы картина имѣла жизненную правду.

Гете⁴⁸⁾ справедливо замѣчаетъ, что всякое моральное выра-

⁴⁸⁾ Здѣсь будетъ уместно привести описаніе Гете (S. W. V. 31, Cotta, 1840 стр. 54 и слѣд. См. О картинѣ Ліонардо да-Винчи «Тайная Вечеря», переводъ изъ Гете, А. Ярославцева. Въ память А. А. Иванова. Спб. 1858 г. стр. 6—7): «За нѣсколько лѣтъ передъ симъ, во время путешествія, мы видѣли этотъ рефекторій еще въ томъ положеніи, въ какомъ онъ былъ при Ліонардо. Прямо противъ входа, у узкаго простѣнка, въ глубинѣ залы, находился столъ пріора; по обѣ его стороны—столы монаховъ, всѣ на невысокомъ отъ пола уступѣ; когда вошедшій обочивался, то видѣлъ на четвертой стѣнѣ, надъ небольшою дверью, четвертый нарисованный столъ, а за нимъ Христа съ его учениками, какъ бы принадлежащихъ къ монашествующей братіи. Величественное зрѣлище должно было представляться въ часы трапезы, когда столы пріора и Христа, какъ два, одно противъ другаго находящіеся изображенія, смотрѣли другъ на друга

женіе принадлежитъ только верхней части тѣла, и что поэтому ноги повредили бы общему впечатлѣнію: «Художникъ создалъ одиннадцать полуфигуръ—говоритъ онъ, — чресла и колѣни которыхъ заслонены столомъ и скатертью, между тѣмъ какъ внизу, въ скромномъ полусвѣтѣ, едва замѣтны ихъ ноги». Столъ настолько широкъ и скатерть настолько опущена внизъ, что въ достаточной степени производитъ подъ столомъ этотъ полусвѣтъ. Складки и узорчатые полосы скатерти сглаживаютъ монотонность большой бѣлой плоскости. Какъ бѣдна, въ сравненіи съ нею, скатерть на картинѣ въ S. Croce, и какъ отзывается чѣмъ-то деревяннымъ скатерть на картинѣ въ римскомъ S. Onofrio, гдѣ она, покрывая столъ безъ всякихъ складокъ, производитъ впечатлѣніе надѣтаго на него чехла, а орнаменты, которыми испещрена стѣна, составляютъ съ нею печальный контрастъ!

Ліонардо освободилъ искусство отъ мелочности натуралистовъ, отъ того подражанія нидерландскимъ изображеніямъ неодушевленныхъ предметовъ, къ которому, хотя и нерѣшительно, склонялись флорентійскіе мастера, особенно Гирландайо. Онъ усовершенствовалъ грубоватую манеру своего учителя, Верроккіо, фигуры котораго походили на статуи, придавъ своимъ фигурамъ благородность и идеальность, историческое величіе и удивительную типичность, направилъ благороднѣйшія стремленія своихъ предшественниковъ къ сознательной, возвышенной цѣли. Его образы—типы, полные простоты и величія, достойные быть во всѣ времена нашимъ духовнымъ достояніемъ и приковывать къ себѣ наши сердца. Это—типы, поражающіе насъ своею глубокою индивидуальностью, но чуждые тѣхъ чисто случайныхъ, ничтожныхъ чертъ, которыми въ реальной жизни отличается одно лицо отъ другаго; это—образы, вмѣстѣ съ которыми мы живемъ и чувствуемъ, перелистывая текстъ Евангелія. Въ каждомъ изъ этихъ апостоловъ бьется своя, личная жизнь. Ихъ образы, явившіеся какъ плодъ глубокаго изученія Священнаго Писанія, какъ плодъ пониманія евангельскаго духа и тонкаго наблюденія дѣйствительности, возстаютъ предъ нами во всей силѣ психологической правды

а монахи, со своими столами, находились между ними. Потому-то мудрый художникъ взялъ себѣ за оригиналъ столы, бывшіе у монаховъ. Вѣроятно и скатерть, съ ея складками, съ узорчатыми полосами и завязанными концами, была взята на натуру изъ монастырской кладовой; также блюда, тарелки, кубки и прочая посуда срисованы съ тѣхъ, которые употреблялись монахами» и т. д.

и, овладѣвая всецѣло нашимъ чувствомъ, приводятъ насъ къ чистому источнику евангельскихъ сказаній.

Если мы взглянемъ внимательно въ композицію картины, то увидимъ, что въ обѣихъ группахъ, вправо и влѣво отъ Христа, дѣйствующія лица охвачены разнообразными живѣйшими аффектами, причемъ общее душевное движеніе замѣтно ослабѣваетъ по концамъ стола, чрезъ что связь апостоловъ съ ихъ духовнымъ средоточіемъ выражена въ постепенности, помощью мастерски рассчитанныхъ, положительно говорящихъ жестовъ, поднятія съ мѣста и наклоненія фигуръ впередъ. Образъ Христа, подобно солнцу, распространяетъ свои лучи надъ этимъ моремъ аффектовъ; отъ него исходитъ и къ нему же опять возвращается наэлектризовавшій всѣхъ токъ. Вправо отъ Спасителя, бросается въ глаза нѣсколько обособленная группа, состоящая изъ Петра, Іоанна и Іуды, — самая законченная изъ всѣхъ четырехъ въ отношеніи вѣрности воспроизведенія евангельскаго разсказа и мастерства характеристики. На самомъ дѣлѣ, мы знаемъ изъ Евангелія отъ Іоанна, что онъ сидѣлъ ближе всѣхъ ко Христу, и что Петръ, услышавъ слова Учителя, повернулся къ любимому его ученику для того чтобы, узнать имя предателя. Іоаннъ спрашиваетъ объ этомъ у Христа, и получаетъ въ отвѣтъ: «Тотъ, кому я, обмакнувъ кусокъ хлѣба, подамъ», что онъ и дѣлаетъ, не покидая своего мѣста. Такимъ образомъ Леонардо долженъ былъ помѣстить? любимаго ученика какъ можно ближе ко Христу, а Петра и Іуду нѣсколько поодаль, для того, чтобы первый могъ обращаться съ вопросомъ къ Іоанну, а послѣдній получать отъ Христа кусокъ хлѣба. Придерживаясь очень близко евангельскаго текста ⁴⁹⁾, художникъ въ то же время придалъ характерамъ фигуръ этой группы самые сильные, въ психологическомъ и художественномъ отношеніяхъ, контрасты. Помѣстивъ Іоанна по правую руку отъ Спасителя, онъ на другой сторонѣ, на ближайшемъ мѣстѣ, изобразилъ Іакова Старшаго, какъ брата любимаго ученика. Если бы онъ отвелъ мѣсто Іудѣ возлѣ Іакова, въ отдаленіи отъ Петра и Іоанна, тогда вниманіе зрителя раздѣлялось бы и окончательно пропадалъ бы эффектъ, производимый теперь этимъ

⁴⁹⁾ Ев. Іоанна гл. 13, 21—26., Сказавъ сіе, Иисусъ возмущился духомъ и сказалъ: Истинно, истинно говорю вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня. (Матѣ. 26, 21. Марк. 14, 18, Лук. 22, 21) Тогда ученики озирались другъ на друга, недоумѣвая, о комъ онъ говоритъ. Одинъ же изъ учениковъ Его, котораго любилъ Иисусъ, возлежалъ на груди Иисуса. Ему Симонъ Петръ сдѣлалъ знакъ, чтобы спросить, кто это, о комъ говоритъ? Онъ, припадши къ груди Иисусовой, сказалъ ему: «Господи! кто это?» Иисусъ же отвѣчалъ: «Тотъ, кому я, обмакнувъ кусокъ хлѣба, подамъ». И, обмакнувъ кусокъ, подалъ Іудѣ Симонову Искаріоту.

сопоставленіемъ пламеннаго и горячаго Петра и беззавѣтно-любящаго Іоанна съ низкимъ и своекорыстнымъ Іудой. Должно изумляться проницательности Ліонардо, который эти три, наиболѣе важныя во всей картинѣ фигуры изобразилъ въ одномъ мѣстѣ, по правую руку отъ Христа, въ столь превосходной группѣ, въ которой одна фигура усиливаетъ впечатлѣніе другой. Особенно поразить насъ эта проницательность, если вспомнимъ, что произведенія старой школы не давали Ліонардо никакой опоры въ этомъ отношеніи. На фрескѣ Джотто, влѣво отъ Спасителя сидитъ Іоаннъ, а рядомъ съ нимъ—Петръ, какъ-бы спрашивающій глазами Христа; по другую же сторону Христа представлены старѣйшій изъ апостоловъ, а за нимъ Іуда, принимающій поданный ему Учителемъ кусокъ хлѣба. Христосъ сидитъ здѣсь на концѣ стола, полузакрытый помѣщенными возлѣ него апостолами, между тѣмъ какъ Іуда виднѣется въ полупрофиль, на передней сторонѣ. Андреа дель-Кастаньо, Гирландайо и живописецъ въ S. Onofrio даютъ Іудѣ, согласно традиціи, изолированное положеніе и чрезъ это нарушаютъ цѣльность и связность композиціи. Ліонардо впервые воспользовался всѣми выгодами, какія представляетъ рассказъ о послѣдней трапезѣ Христа съ учениками въ Евангеліи отъ Іоанна, для приданія картинѣ неподдѣльнаго драматизма. Въ повѣствованіи прочихъ евангелистовъ, апостолы поодиначкѣ обращаются къ Господу съ вопросомъ о имени предателя, и онъ отвѣчаетъ имъ: «Опустившій со Мною руку въ блюдо, этотъ предастъ Меня». У Луки это рассказывается съ нѣкоторою разницею⁵⁰): «И вотъ рука предающаго Меня со Мною за столомъ». Въ слѣдующемъ за тѣмъ стихѣ, Спаситель прибавляетъ: «Горе тому человѣку, которымъ онъ предается». Здѣсь указаніе на предателя и его характеристика не достаточно опредѣленны; напротивъ, у Матѳея и Марка опусканіе руки въ блюдо объявляется всѣмъ спрашивающимъ какъ признакъ, по которому можно узнать предателя. Въ Евангеліи отъ Іоанна, Петръ

⁵⁰) Лука 22, 21—23: «И они начали спрашивать другъ друга, кто бы изъ нихъ былъ, который это сдѣлаетъ.»—Маркъ 14, 18: «И когда они возлежали и ѣли, Іисусъ сказалъ: истинно говорю вамъ, одинъ изъ васъ, ядущій со Мною, предастъ Меня».—19: «Они опечалились и стали говорить Ему, одинъ за другимъ: не я ли? и другой: не я ли?»—20: «Онъ же сказалъ имъ въ отвѣтъ: одинъ изъ двѣнадцати, обмакивающій со Мною въ блюдо». Матѳ. 26, 20: «Когда же настала вечеръ, онъ возлегъ съ двѣнадцатью учениками».—21: «И когда они ѣли, сказалъ: истинно говорю вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня».—22: «Они весьма опечалились и начали говорить Ему, каждый изъ нихъ: не я ли Господи?»—23: «Онъ же сказалъ въ отвѣтъ: опустившій со мною руку въ блюдо, этотъ предастъ Меня».

спрашиваетъ о имени предателя, и Христосъ называетъ его только имъ двоимъ.

У Ліонардо, Іоаннъ, сложивъ свои руки, наклоняется къ Петру, который въ порывистомъ движеніи приподнялся сзади Іуды и, указывая простертымъ пальцемъ лѣвой руки на Господа, положилъ ее на правое плечо Іоанна, подставившаго ему свое ухо, чтобы слышать его въпросъ. Въ другой рукѣ Петра, которую онъ уперъ себѣ въ правый бокъ, виднѣется ножъ, схваченный какъ-бы для обороны—черта, превосходно характеризующая пламенный характеръ того, кто нѣсколько позже извлечъ мечъ изъ ноженъ для защиты своего Господа и Учителя. Экспрессія Іоанна отличается сосредоточенностью и дѣвственнымъ величіемъ; его глаза потупились подъ тяжестью сказанныхъ Спасителемъ словъ, а лицо подернулось глубокою, скорбною задумчивостью; онъ спрашиваетъ объ имени предателя и въ то же время клянется въ своей невинности не по собственному побужденію: онъ знаетъ, что Христосъ не можетъ предположить въ немъ и тѣни измѣны. Его скрещенныя руки указываютъ на характеръ, склонный къ созерцанію, и на глубокую скорбь, которая засѣла, словно стрѣла, въ его любвеобильную, кроткую душу. Такимъ же мы видимъ его и у подножія креста, когда онъ, сложивъ руки, взираетъ на своего Господа, котораго онъ, неизмѣнный въ любви своей къ нему, не покидаетъ до самаго конца испытанныхъ имъ страданій. Позднѣйшее искусство, разучившееся выражать съ такою наглядностью сокровеннѣйшіе помыслы посредствомъ такой изящной простоты и такого величія позъ, ударило въ пустой, безсодержательный паѳосъ. Вопли, несущіеся съ полотна картинъ, распростертыя руки, дикая страстность тѣлодвиженій, уже перестали передавать просвѣтленную, божественную скорбь этихъ чистыхъ и святыхъ душъ. Что касается до замѣчанія Босси, будто въ картинѣ Ліонардо Іоаннъ только-что поднялся отъ сна⁵²), то оно кажется намъ совершенно ошибочнымъ и несоотвѣтствующимъ великой святости пасхальной Вечери, которая должна была будить и напрягать сердца всѣхъ вѣрующихъ.

⁵¹) О наружности Петра см. Nicephorus Call., Hist. eccles. T. I. lib. 2, c. 27, ed. Paris. 1630.

⁵²) Древній обычай возлежать за столомъ, являющійся лишь на византійскихъ изображеніяхъ Тайной Вечери, неудобенъ для художественнаго воспроизведенія. Не понимая этого, латинское искусство продолжало изображать Іоанна прислонившимся къ Спасителю; но это положеніе не соотвѣтствуетъ ни величію пасхальнаго праздника, облеченнаго здѣсь въ форму священнаго таинства, ни характеру верховнаго жреца, какимъ является здѣсь Христосъ. Не трудно понять, что при возлежаніи за столомъ голова апостола должна была касаться самой груди

Поэтому всякая попытка, въ родѣ попытки Андреа дель-Кастаньо, представить Іоанна спящимъ, тогда какъ онъ жадно внималъ словамъ Учителя и такъ горячо его любилъ, обличаетъ непониманіе характера какъ самаго установленія таинства евхаристіи, такъ и дѣйствовавшихъ въ немъ лицъ.

Кроткому характеру Іоанна соотвѣтствуетъ у Ліонардо самая его одежда, выдержанная въ спокойныхъ линіяхъ: она состоитъ изъ зеленого хитона и красного плаща, перекинутого, какъ и у Христа, черезъ лѣвое плечо. Подлинный эскизъ, въ которомъ Ліонардо набросалъ руки Іоанна, хранится въ Виндзорѣ.

Совершенный контрастъ съ этими двумя свѣтлыми фигурами, съ пламеннымъ ревнителемъ вѣры Петромъ и любвеобильнымъ Іоанномъ, составляетъ костлявая, мрачная, демоническая фигура Іуды, откинувшася назадъ и въ то же время тѣснямаго Петромъ впередъ. Лѣвая рука Іуды лежитъ на столѣ; она протянута, какъ бы съ жестомъ обороны отъ Христа. Въ правой ладони Іуды—стиснутый кошелекъ съ деньгами. Полна значенія и солонка, опрокинутая движеніемъ его правой руки ⁵³). Именно въ такой позѣ, съ кулакомъ, судорожно сжимающимъ кошелекъ, изображаетъ Данте скупыхъ, возставшихъ изъ ихъ гробовъ; такими же являются они и въ «Страшномъ Судѣ» у Джотто, въ Падуанской капеллѣ де-Сковеньи. На жилистой шеѣ Іуды сидитъ написанная въ профиль голова; ея ординарные, грубые черты іудейскаго типа, съ ужасающей правдой обличаютъ характеръ предателя и скупца. Низкій, морщинистый лобъ, наполовину прикрытый взъерошенными волосами, щетинистыя брови, сильно загнутый внизъ ястребиный носъ, выдавшійся впередъ угловатый подбородокъ и сильно развитый затылокъ—все это указываетъ на низкую душу и грубые страсти изо-

Христа, вслѣдствіе чего ему было очень удобно спросить о имени предателя, и притомъ такъ, что другіе не слышали этого вопроса. Надо помнить и то, что за столомъ не всегда возлежали женщины, напр., сидѣли за круглымъ столомъ, который у древнихъ носилъ названіе «sigma»; онъ нерѣдко встрѣчается на символическихъ изображеніяхъ катакомбъ. Ср. Münter, Sinnbilder der alten Christen, Altona 1825 г. стр. 118. Рис. у Garrucci. Кромѣ полукруглаго стола, sigma, или stibadium, находился въ употребленіи квадратный столъ, triclinium. Возлежать на подушкахъ называлось *accumbere*, или *gescumbere*, *ἀνακλισθαι*, *ἀνακλίβεσθαι*, *ἀνακλιπείν*, *κατακλινεν*, *accubitus*. *κλίσια*; первое мѣсто называлось *πρωτοκλίσια*, *primus accubitus* (Matth. 12, 6). О фарисеяхъ, напр., говорится, что они «*φιλοῦσι τὴν πρωτοκλίσιαν ἐν τοῖς δεῖπνοις*». Ср. Garrucci vol. I p. 384. Мнѣніе Ланци, что Іоаннъ представленъ находящимся въ обморокѣ, совершенно непонятно. Въ самомъ дѣлѣ, могъ ли Ліонардо приписать эту, чисто женскую слабость, тому ученику, который остался вѣренъ Христу до самой смерти, который присутствовалъ при его страданіяхъ и получилъ отъ Спасителя приказаніе охранять Его Матерь?

⁵³) Вѣроятно, позднѣйшая прибавка, которой не было въ оригиналѣ.

⁵⁴) Комментаріи къ Марку гл. 14.

браженнаго человѣка. Въ кошелькѣ, крѣпко стиснутомъ его рукою, хранится не мзда за его предательство, но общая казна апостоловъ, которою, по толкованію Теофилакта, завѣдывалъ Іуда. Вотъ почему, когда Спаситель сказалъ Искаріоту: «Что дѣлаешь, дѣлай скорѣе», апостолы подумали, что вопросъ идетъ о какомъ-нибудь порученіи, относящемся до ихъ общей казны ⁵⁵⁾. Что касается до скупости Искаріота, то въ этомъ отношеніи его прекрасно характеризуетъ разсказъ Евангелія отъ Іоанна, о сожалѣніи Іуды по поводу вылитаго Марією на ноги Христа нардоваго масла, которое, по его мнѣнію, лучше было бы продать, чѣмъ тратить попусту.

Такимъ образомъ Ліонардо, изобразивъ Іуду съ кошелькомъ въ рукѣ, держался историческаго преданія и мотивировалъ его предательство порочнымъ пристрастіемъ къ деньгамъ, которое владело всѣмъ его существомъ. На фигуру Искаріота ⁵⁶⁾, какъ мы уже сказали, художникъ потратилъ немало труда, стремясь во всей этой фигурѣ выразить почти несвойственную людямъ душевную низость. Съ этою цѣлью онъ ходилъ всюду, гдѣ вращались всякіе подонки общества, и отыскивалъ среди нихъ подходящія черты, которыя искусно скомбинировалъ потомъ въ одинъ цѣльный образъ ⁵⁷⁾, подобно тому, какъ въ своей юности, подмѣтивъ въ разныхъ животныхъ ихъ характерныя особенности, онъ изобразилъ чудовище, которымъ привелъ своего отца въ ужасъ и изумленіе.

Въ числѣ эскизовъ Ліонардо, въ которыхъ онъ доводитъ характеристику лицъ до каррикатуры, попадаются наброски головъ, составляющіе, по всей вѣроятности, неболѣе какъ предварительные этюды для его картины. Таковы рисунки, воспроизведенные Джерли на таблицахъ 2 и 22. Изображенную на послѣдней небольшую голову въ профиль, съ покатымъ лбомъ, съ горбатымъ, сильно загнутымъ внизъ носомъ, съ выдавшимся подбородкомъ и съ выраженіемъ злобы на

⁵⁵⁾ Тертуліанъ, гл. XI De anima, приписываетъ ему «officium loculorum» Hieron. I. III adv. Pelag. c. 2, замѣчаетъ: «Interroga cum, cur Iudam elegerit, cur ei locus commiserit».

⁵⁶⁾ Этюдъ головы Іуды находится въ Виндзорѣ.

⁵⁷⁾ Мы не понимаемъ слѣдующаго замѣчанія Гефеле, по поводу Іуды, въ небольшой брошюрѣ этого автора о «Тайной Вечерѣ» Ліонардо (Hefele, Ueber das Abendmahl des Lionardo. Tübingen 1867 г. р. 15) «Рѣзко-угловатый профиль изобличаетъ скрытность, но въ немъ нѣтъ ничего отвратительнаго, или низкаго. Если бы было иначе, то это лицо не гармонировало бы съ общимъ тономъ картины, было бы въ ней диссонансомъ». По нашему мнѣнію, группа, состоящая изъ Петра, Іоанна и Іуды, производитъ сильное впечатлѣніе именно этимъ контрастомъ. Столь же страннымъ кажется намъ и приведенное также мнѣніе кардинала Виземогна, будто Іуда жадно устремилъ глаза на большой ломоть вкуснаго хлѣба, лежащій неподалеку отъ его лѣвой руки». При всей скупости Іуды, подобная алчность была бы неумѣстна и невозможна въ такой моментъ, когда ему грозитъ опасность со стороны Еммы.

лицѣ, рѣшительно должно признать именно такимъ этюдомъ; наоборотъ, рисунки головъ Іуды и Петра, соотвѣтствующія готовой картинѣ, кажутся намъ сдѣланными съ нея копіями ⁵⁸⁾ Нѣкоторые авторы, говорящіе о произведеніяхъ Ліонардо, считаютъ за дѣйствительный фактъ, что физіономія монастырскаго пріора послужила моделью для головы Іуды. Напротивъ того доминиканецъ, патеръ Монти, въ одномъ изъ своихъ писемъ, удостовѣряетъ, что патеръ Банделло, бывшій въ то время пріоромъ монастыря S. Maria delle Grazie, имѣлъ пріятную наружность, а по свидѣтельству его современника, Леандро Альберти ⁵⁹⁾, Лодовико Моро по два раза въ день приглашалъ пріора къ своему столу. Отнюдь не слѣдуетъ забывать, что Альберти родился 44 годами позже Банделло, и что никто изъ повѣствующихъ объ этомъ не упоминаетъ ни объ имени пріора, ни объ его возрастѣ; наконецъ, нѣтъ никакихъ доказательствъ того, что Ліонардо работалъ въ монастырѣ delle Grazie именно въ тѣ годы, когда тамошнимъ пріоромъ былъ патеръ Банделло. Вполнѣ разумно замѣчаніе Монти, что Ліонардо лишь въ шутку выразилъ свое намѣреніе сдѣлать изъ Іуды портретъ пріора, съ чѣмъ согласенъ и Вазари. Замѣтка Альберти: «*Erat mediocri statura, facie magna, capite magno*», еще отнюдь не доказываетъ того, что пріоръ не обладалъ привлекательною наружностью, точно также какъ и дружеское отношеніе къ нему герцога еще не свидѣтельствуетъ о безупрочной нравственности пріора. Вѣдь придалъ же Микель-Анджело, въ своемъ «Страшномъ Судѣ», Миносу черты одного безпокойнаго придворнаго, и папа не разгнѣвался за это на художника. Наконецъ, Андреа дель-Кастаньо скопировалъ Іуду не съ какого-нибудь личнаго врага, а съ самого себя — фактъ, во всякомъ случаѣ очень странный, но вѣроятно зависѣвшій отъ убѣжденія художника, что ему не найти болѣе подходящаго натурщика. Но лучшимъ доказательствомъ того, что Ліонардо не скопировалъ Іуду съ пріора, служитъ то обстоятельство, что племянникъ пріора, Маттео Банделло, въ приведенномъ выше предисловіи къ 58-ой новеллѣ, а равно и въ другихъ мѣстахъ, говоритъ о Ліонардо съ большимъ уваженіемъ, чего, конечно, не дѣлалъ бы почитатель и другъ своего

⁵⁸⁾ *Disegni di Leonardo da Vinci incisi sulli originali da C. G. Gerli, con note illustrative da G. Valardi, Milano 1830 г.* Данте заставляетъ голову Іуды исчезнуть въ пасти Люцифера, а Клопштокъ надѣляетъ его красивымъ тѣлосложеніемъ, чтобы тѣмъ сильнѣе выразить его неблагодарность.

⁵⁹⁾ Gerli l. c. p. 9; Bossi l. c. p. 21.

дяди, если бы послѣдній былъ столь жестоко оскорбленъ художникомъ.

Ближайшее сосѣдство съ Петромъ было бы еще недостаточно для того, чтобы назвать по имени самого стараго на видъ изъ апостоловъ, сидящаго рядомъ съ нимъ, если бы надпись на старинной копіи съ картины не называла его братомъ Петра. Въ стоящемъ передъ нимъ блюдѣ съ рыбой патеръ Галларати видитъ намекъ на его призваніе уловлять людей. Его выпрямленный корпусъ, приподнятыя кверху кисти рукъ, обращенныя ладонями къ зрителю, и прекрасное старческое лицо, вопросительно смотрящее на Господа, вполне соотвѣтствуютъ спокойному и мягкому характеру Андрея, этого вѣрнаго послѣдователя Христова, этого первозваннаго ученика, пріившаго даже мученическую смерть того же рода, какъ и его Учитель. Въ изображеніи сановитой головы ап. Андрея Ліонардо слѣдовалъ собственному своему совѣту, высказанному въ 254 главѣ его трактата о живописи, относительно того, какъ должно изображать лицо, внимающее словамъ оратора ⁶⁰). Справедливость, вѣрность, душевное спокойствіе и чистая совѣсть ясно рисуются въ этихъ благородныхъ чертахъ продолговатаго, обрамленнаго короткими сѣдыми волосами лица съ высокимъ выпуклымъ лбомъ, вмѣстѣ съ свѣтлаго, высокаго разума. Узкій носъ загнутъ внизъ, а подбородокъ, украшенный длинною сѣдой бородой, приподнятъ нѣсколько кверху, какъ у всѣхъ старческихъ лицъ Ліонардо; складки на лбу, сомкнутыя уста, впалыя щеки — все, вмѣстѣ взятое, выражаетъ величайшее изумленіе. Предательство кажется чистой душѣ старца столь чудовищнымъ, что онъ даже не интересуется знать имя предателя. Плащъ, равномерно спускающійся съ обоихъ плечъ, довершаетъ впечатлѣніе твердости, спокойствія и постоянства, присущихъ Андрею, который, въ отношеніи характера, составляетъ прямой контрастъ съ Петромъ, уже вооружившимся для битвы и держащимъ правую руку свободною для дѣйствія. Плащъ Андрея зеленаго цвѣта, а хитонъ, образующій мягкія складки, красновато-желтый. Въ нѣкоторыхъ частяхъ головы, напр. лбѣ и носѣ, выражается родство этого апостола съ Петромъ.

Іаковъ Младшій, родственникъ Христа, въ своемъ чистомъ, юношески-свѣжемъ профилѣ, близко прикасающемся къ сановитой

⁶⁰) Fa la bocca d'alcun vecchio per maraviglia delle udite sentenze chiusa e nelli estremi bassi tirarsi indietro molte pieghe delle guance e con le ciglia alte nella giuntura, lequali creino molte pieghe per la fronte.

головѣ Андрея, съ которою онъ составляетъ такой эффектный контрастъ, обнаруживаетъ поразительное сходство съ Спасителемъ. Какъ вѣренъ себѣ остался здѣсь Ліонардо—показываютъ всѣ копіи его картины; тогда какъ головы другихъ апостоловъ передаются въ нихъ съ нѣкоторыми варіаціями, голова Іакова Младшаго остается вездѣ одна и та же. Ея черты отличаются поистинѣ классическою правильностью и идеальностью, не теряя отъ этого ни типичности, ни индивидуальности. О Іаковѣ, въ «Легендѣ Святыхъ» Малерми, говорится, что онъ, какъ родственникъ Спасителя, былъ столь похожъ на Него во всемъ, что многіе смѣшивали ихъ одного съ другимъ. Поэтому-то Іудеи, намѣреваясь схватить Спасителя, договорились напередъ съ Іудой, чтобы онъ посредствомъ лобзанія указать имъ Христа. То же самое пишетъ и Игнатій Богоносецъ въ своемъ посланіи къ Іоанну: «Если мнѣ удастся—говоритъ онъ—я намѣренъ съѣздить въ Іерусалимъ посмотрѣть на достойнаго всякаго уваженія Іакова, по прозванію Праведнаго, который, какъ сказываютъ, и лицомъ, и образомъ жизни, и рѣчью, такъ похожъ на Господа Іисуса Христа, какъ это случается только съ близнецами. Если я его увижу, то это будетъ равносильно тому, какъ если бы я видѣлъ самого Христа со всѣми членами его тѣла» ⁶¹). Лобъ апостола Іакова выше

⁶¹) Vite de Santi 1475 г. Jacobus a Voragine, *Legenda Sanctorum*, Venetiae 1512, стр. 16: De Sancto Jacobo minore.

Jacobus iste Apostolus vocatus est et Jacobus Alphae filius: Jacobus, frater Domini, Jacobus minor, Jacobus justus. Frater quidem Domini dicitur ex eo, quod simillimus sibi fuisse perhibetur: adeo ut plerique in eorum specie fallerent. Hoc etiam testatur Ignatius in epistola ad beatum Johannem Apostolum et Evangelistam. Vel dictus frater Domini quoniam Christus et Jacobus sicut a duabus sororibus descenderant sic a duobus fratribus Joseph et Cleopha descendere putabantur. Non enim dicitur frater Domini, cum fuerit filius Joseph sponsi Mariae filiae Cleophae: qui quidem Cleophas fuit frater ipsius Joseph sponsi Mariae. Judaei fratres vocabant qui se ex utraque parte sanguinis continebant; vel dicitur frater Domini propter prerogativam et excellentiam sanctitatis, ob quam prae caeteris apostolis Hierosolymis est episcopus ordinatus. Dicitur etiam Jacobus minor ad differentiam Jacobi filii Zebedaei. Licet enim Zebedaei natus sit prior: fuit tamen vocatione posterior.—Cp. Hegesippus. Durandus, *Bat. dw. offic. lib. VII. c. 10*: Sane Jacobus iste dictus est minor ad differentiam Jacobi Zebedaei, qui dictus est major non aetate, sed vocatione. Primo enim a Domino vocatus est et primo ei adhaesit et sibi magis fuit familiaris. In secretis enim illum vocabat scilicet quando transfiguratus est et quando suscitavit mortuum in domo: dictus est etiam iste Jacobus Alphaei qui fuit filius Alphaei, dictus est etiam frater Domini secundum carnem, qui dicitur fuisse consimilis ei facie: vel quia erat filius Alphaei, frater Joseph viri Mariae et Mariae sororis ejus, qui enim ex utraque parte sanguinis conjungebantur apud Judaeos fratres vocabantur. Jesus enim putabatur filius Joseph, vel dicitur frater Domini, id est consobrinus, quia filius sororis B. Mariae, quem morem Tusci servant, set Joseph dicitur cognatus Domini ex parte matris. Anna tres viros dicitur habuisse: Joachim Cleopham fratrem Joseph et alium. De primo habuit filiam, scilicet Mariam matrem Domini, quam dedit Joseph nuptui: quae genuit Christum. Primo autem viro defuncto de secundo similiter genuit etiam filiam nomine Mariam quam Alphaeo postmodum in conjugem dedit. Haec autem Maria genuit ex Alphaeo quatuor filios, scilicet Jacobum minorem, Joseph justum, Simonem et Judam. Ex tertio

и болѣе полонъ ума, чѣмъ въ изображеніи старинныхъ живописцевъ: носъ тонокъ и прямъ; слегка открытый, симпатичный ротъ отличается задушевнымъ выраженіемъ, глаза совершенно правильнаго очертанія. Короткая борода окружаетъ подбородокъ; волосы на головѣ, выюшіеся книзу, умѣренной длины и не такъ густы, какъ у Христа. Апостолъ, протянувъ лѣвую руку и положивъ ее на плечо Петра, хочетъ его спросить, вслѣдствіе чего образуется связь между этой группою, состоящей изъ Андрея, Іакова и Варѣоломея, и разсмотрѣнною нами выше группою Петра, Іоанна и Іуды. Поза Іакова выражаетъ испугъ и тревогу: напряженно взирающіе глаза, нѣсколько раскрытый ротъ и нахмуренныя брови обнаруживаютъ чѣловѣка спокойнаго, благороднаго, сердце котораго объято тревогою, но логическій, здравый умъ сдерживаетъ всякое пылкое выраженіе душевныхъ волненій. Іаковъ, подобно Спасителю, одѣтъ въ тунику краснаго цвѣта съ широкими рукавами, но на немъ нѣтъ плаща.

Послѣдній изъ апостоловъ, сидящихъ вправо отъ Христа, — Варѣоломей. Вотъ какъ выражается Дурандусъ о наружности этого апостола: «Его волосы курчавы и черны, тѣло свѣтлаго цвѣта, глаза большіе, носъ прямой, борода густая, фигура статная».

Что касается носа, глазъ и волосъ Варѣоломея, то въ отношеніи ихъ Ліонардо придерживался древняго преданія. Господствующая краска его инкарнаціи — коричневая и сильная; шея красива и мускулиста, подбородокъ покрытъ короткой бородой. Апостолъ приподнялся со своего мѣста и, опершись обѣими руками о столъ, нагнулся впередъ, чтобы разслушать хорошенько, что еще прибавитъ Господь къ своимъ словамъ. По всей его осанкѣ видно, что это — сильный, энергичный чловѣкъ, въ цвѣтѣ лѣтъ, съ могу-чею, направленною къ добру волею, способный на труды и тягости апостольскаго служенія, требующаго прежде всего людей преданныхъ дѣлу и чистыхъ душею. До изображеннаго момента онъ сидѣлъ, скрестивъ ноги, и Ліонардо сохранилъ эту позу, можетъ быть, для того, чтобы сильнѣе представить внезапное и энергическое поднятіе съ мѣста. Варѣоломей, упершіи руки въ столъ, такъ что на нихъ лежитъ вся тяжесть его тѣла, дѣйствительно находится

viro, secundo mortuo, genuit aliam similiter filiam nomine Mariam et Zebedaeo in conjugem tradidit, ex quo duos filios habuit, scil. Jacobum majorem et Johannem. Porro Jacobus iste merito suae professionis cognominatus est justus. Ex utero enim dicitur sanctus fuisse.

въ крайне напряженномъ состояніи, какъ это и хотѣлъ выразить художникъ ⁶²⁾. Свѣтло-голубой цвѣтъ его одежды переходитъ въ тѣневыхъ мѣстахъ въ фіолетовый. Рукавъ его хитона, довольно широкій вверху, перетянутъ небольшой лентой и оттого плотно прилегаетъ къ рукѣ. Плащъ, прикрѣпленный къ правому плечу, закрываетъ лѣвый бокъ и огибаетъ все тѣло.

Влѣво отъ Христа сидятъ Іаковъ старшій, Ѳома и Филиппъ, образуя мастерски-расположенную группу. Іаковъ, сынъ Заведеевъ и братъ Іоанна, пришелъ въ ужасъ отъ произнесенныхъ Спасителемъ словъ и распростеръ руки, какъ-бы увидѣвъ передъ собой нѣкое чудовище, поднявшееся изъ преисподней. Его голова нагнулась впередъ, словно ошеломленная ударомъ. Мы видимъ преимущественно ея верхнюю часть, покрытую длинными волнистыми локонами; брови апостола нахмурены, взоръ устремленъ на страшное, смутившее его видѣніе, какимъ является его воображенію мысль о чудовищномъ злодѣяніи Іуды; ротъ его раскрытъ, а грудь тяжело приподнимается.

И здѣсь, создавая образъ Іакова, Ліонардо руководствовался текстомъ Священнаго Писанія, которое изображаетъ этого апостола человѣкомъ съ подвижнымъ умомъ, пылкой фантазіей—человѣкомъ, полнымъ горячей любви къ правдѣ и способнымъ постоять за честь и права своего Учителя. Глубокое чувство соединяется въ немъ съ возвышеннымъ образомъ мыслей, и оттого его привязанность къ Господу отличается особою теплотою. Вспомните, какъ сильно оскорблено было его чувство при видѣ попранныхъ негостепріимными самарянами правъ! Онъ не схватится, подобно Петру, за мечъ, чтобы защитить Учителя, но все его существо потрясено при видѣ неправды. Патеръ Пино и Галларати видятъ въ этомъ апостолѣ не Іакова, а Ѳому, хотя имя его и опредѣлено надписью на старинной копіи съ картины; Лаландъ въ послѣдствіи такъ энергически защищалъ это мнѣніе, что даже Рафаель Моргенъ на краю туники этого апостола помѣстилъ слова: «*Quia vidisti, credidisti*». Пино утверждаетъ, будто онъ нашелъ имя апостола на краю его одежды, между тѣмъ какъ Босси ничего подобнаго не видѣлъ. Галларати не говоритъ о надписи, хотя имъ было записано все, что онъ замѣтилъ въ картинѣ. Однако и онъ полагаетъ, что въ этой таинственной рукѣ съ шестью пальцами

⁶²⁾ Положеніе ногъ нельзя не признать нѣсколько принужденнымъ; но, повидимому, въ этомъ виноваты реставраторы картины.

должно признать руку Близнеца (Didymus)⁶³), какъ именуется *Θома* въ евангеліи отъ *Іоанна* (гл. 11, 16). Ошибка произошла оттого, что *Θома*, сидящій позади *Іакова*, на оригиналѣ упирался лѣвою рукою въ столъ, причемъ она была написана такъ близко къ лѣвой рукѣ *Іакова*, что при постепенномъ разрушеніи картины обѣ руки слились, вслѣдствіе чего *Лаланду* и *Галларати* въ этомъ испорченномъ мѣстѣ картины рука показалась о шести пальцахъ. Въ *виндзорской галереѣ* хранится эскизъ этой лѣвой руки *Θомы*, повидимому хватающей за ножъ; этотъ рисунокъ, въ подлинности котораго не можетъ быть никакого сомнѣнія, дѣлаетъ вопросъ о рукѣ *Θомы* безспорнымъ, хотя *Моргенъ* и выкинулъ ее на своей гравюрѣ. Послѣ реставрированія, произведеннаго *Маццой*, къ великому огорченію патера *Галларати* исчезъ и этотъ единственный остатокъ руки настоящаго *Θомы*, которую теперь слѣдовало бы возстановить вполнѣ при помощи вышеупомянутаго оригинальнаго рисунка. Въ снимкахъ, сдѣланныхъ въ промежутокъ времени, отдѣляющій *Беллоти* отъ *Маццы*, эта рука о шести пальцахъ появлялась вновь, напр., какъ свидѣтельствуется *Босси*, на копіи въ *рефекторіи S. Vincenzo* въ *Миланѣ*, гдѣ, сверхъ того, всѣ фигуры рѣзко отдѣлены одна отъ другой съ цѣлью сдѣлать ихъ вполнѣ различимыми. Что *Іаковъ старшій* посаженъ слѣва отъ *Христа*, это—совершенно въ духѣ Священнаго Писанія, котораго постоянно держится художникъ. Сыновья *Заведя* были въ числѣ избранныхъ *Христомъ* свидѣтелей его преображенія на *Θаворѣ*, а потомъ находились при немъ во время его моленія о чашѣ на горѣ *Елеонской*. Выказавъ имъ такое довѣріе и дозволивъ видѣть себя и въ небесномъ величій, и въ земной скорби, Спаситель больше другихъ приблизилъ къ себѣ этихъ испытанныхъ друзей и здѣсь, въ минуты великаго проявленія любви своей и печальнаго пророчества о предательствѣ. Въ Евангеліи прямо говорится, что на Тайной Вечери *Іоаннъ* сидѣлъ рядомъ съ Спасителемъ; можно съ увѣренностью предположить, что столъ же почетное мѣсто за столомъ занималъ и *Іаковъ*. Кромѣ *Іакова*, оно могло принадлежать только *Петру*, который однако не находился на немъ, такъ какъ ему пришлось обратиться съ вопросомъ не къ самому Спасителю, а къ *Іоанну*, сидѣвшему ближе всѣхъ къ *Христу*⁶⁴). Эти почетныя мѣста *Іаковъ*

⁶³) Bossi p. 252, nota 17: «Credevasi forse allora in virtù d'una oscura e popular tradizione, che Tommaso avesse sortito dalla natura un doppio dito annulare e che per questa cagione fosse cognominato doppio, o gemello».

⁶⁴) Hieron. in cap. X Matth.: «За свою непоколебимую вѣру они получили названіе сыновъ грома».

и Иоаннъ заслужили своей непоколебимою вѣрою, вслѣдствіе чего и мать ихъ, Саломея высказывала желаніе видѣть ихъ въ царствѣ небесномъ одного одесную, а другаго ошуюю Христа.

Помѣщая Іакова, подобно Іоанну, рядомъ со Спасителемъ, въ томъ соображеніи, что они находились при немъ неотлучно, Ліонардо хотѣлъ, чтобы этотъ признакъ помогаль зрителямъ узнавать Іакова. Съ тою цѣлью онъ Іакову Заведееву придалъ сходство съ Христомъ и Іаковымъ Младшимъ, замѣтное въ высокомъ лбѣ, въ очертаніи носа, въ волнистыхъ волосахъ и въ короткой бородѣ. Ломаццо сообщаетъ, что Бернардо Дзенале посовѣтоваль Ліонардо не дописывать голову Спасителя, такъ какъ онъ потратилъ слишкомъ много красоты на лица обонхъ Іаковыхъ, посаженныхъ въ такомъ близкомъ сосѣдствѣ съ Господомъ; стало быть, только этихъ двухъ апостоловъ сравниваль онъ съ Христомъ, потому что усилить красоту послѣдняго насчетъ красоты остальныхъ, непохожихъ на Него апостоловъ, разумѣется, было еще возможно. Вполнѣ умѣстно припоминаеть Босси по этому поводу полный жизни и трогательный эскизъ головы Христа въ терновомъ вѣнцѣ, предназначавшійся, по всей вѣроятности, для «Несенія креста» — головы,⁶³⁾ съ которою голова Іакова имѣеть такое поразительное сходство во всемъ, начиная съ формы и постановки, и кончая строеніемъ лба, носа, рта, очертаніемъ узкихъ щекъ и длинными волосами; только взоры Христа обращены къ зрителю, тогда какъ глаза Іакова устремлены внизъ. Всякому, кто сравнитъ этотъ эскизъ съ картиной, станетъ ясенъ замыселъ художника. Одежда апостола, съ прекрасно написанными складками — желтаго цвѣта.

Между тѣмъ какъ Іаковъ приведенъ въ ужасъ пророчествомъ объ измѣнѣ, Тوما, позади него, приблизился къ Спасителю. Опершись лѣвою рукою въ столъ, онъ беретъ ея за ножъ, какъ-бы для защиты Учителя, а правою, поднятою вверхъ рукою дѣлаеть угрожающій жестъ предателю. Эта энергическая поза не противорѣчитъ евангельскому тексту, по которому столъ воинственнымъ духомъ отличаются только Петръ и Тوما. Одиннадцатая глава Евангелія отъ Іоанна сообщаетъ намъ, что Тوما, презирая опасность, уговариваль остальныхъ апостоловъ сопровождать Учителя въ Вифанію, въ домъ Лазаря, дабы защитить его тамъ отъ іудеевъ, намѣревавшихся побить Іисуса камнями. Поэ-

⁶³⁾ Рисунокъ, исполненный свинцовымъ карандашемъ на синей бумагѣ, находится въ Венеціи, гравюра — у Босси.

тому только въ характеры Петра и Θомы художникъ могъ съ полнымъ правомъ внести эту энергическую готовность стоять за Учителя. Вѣдь Іаковъ и Іоаннъ не хватались за мечи, когда ихъ огорчило негостепріимство самаритянъ, а только спросили у Господа: не должны ли они низвести огонь съ неба. Придавать жесту Θомы смыслъ вопроса или сомнѣнія о томъ, какъ могло явиться предательство въ средѣ учениковъ, — значитъ не понимать Ліонардо, потому что этотъ жестъ слишкомъ ординаренъ и не соотвѣтствовалъ бы всеобщему возбужденію, которое въ мужественномъ и энергическомъ характерѣ Θомѣ должно было выразиться какъ-нибудь иначе, а не простымъ поднятіемъ пальца, для диспутированія, подобно резонеру-философу на тѣму: возможна-ли измѣна въ кругу апостоловъ? Этого было бы слишкомъ мало для Θомы, который раньше того побуждалъ прочихъ апостоловъ сопровождать Наставника въ Виѳанію, хотя бы при этомъ имъ пришлось пожертвовать своею жизнью. Очевидно, онъ грозитъ Іудѣ, даже попятившемуся отъ его энергическаго взора ⁶⁶⁾. При всякой внезапно возникающей опасности, мужественному характеру свойственно не терять присутствія духа и хвататься за первое, попавшееся подъ руку орудіе для защиты, а не философствовать о томъ, возможна ли опасность, или нѣтъ. Въ данномъ случаѣ опасность представлялась очень близкою, такъ какъ домъ, гдѣ собрались апостолы, могъ быть оцѣпленъ іудеями; поэтому весьма естественно, что Петръ и Θома схватились за ножи. Θома наклонился впередъ, причемъ верхняя часть его туловища совершенно заслонена спиною Іакова и нагнувшимся Филиппомъ, а его лѣвая рука, нарисованная подлѣ лѣвой руки Іакова, шаритъ по столу, ища ножа ⁶⁷⁾, между тѣмъ какъ Петръ, самый пылкій изъ учениковъ, уже вооружился имъ. Такимъ образомъ, и въ этой сторонѣ картины мы видимъ также оживленіе, идущее crescendo, съ извѣстной постепенностью. Голова Θомы, покрытая густыми короткими волосами, сильный выступъ надъ грозно слвинутыми бровями, крѣпко стиснутыя губы и нѣсколько вздернутый вверхъ подбородокъ вы-

⁶⁶⁾ Доказательствомъ того, что означенный жестъ долженъ быть объясняемъ только такимъ образомъ, служитъ виндзорскій эскизъ исчезнувшей на картинѣ руки, а равно и рисунокъ, хранящійся въ Венеціи, на которомъ Θома, поднявшись съ мѣста, съ угрозою протянулъ руку къ Іудѣ. Очевидно, Ліонардо не могъ не остановиться на объясненной, исторически доказанной чертѣ характера Θомы, и съ особой ясностью подчеркнуть ее на рисункѣ.

⁶⁷⁾ Эта рука Θомы фигурируетъ на всѣхъ копіяхъ Марка д'Оджоне, самаго добросовѣстнаго изъ всѣхъ копистовъ «Тайной Вечери».

ражаютъ энергію и силу. Черты его изобличаютъ человѣка, находящагося, въ виду грозящей опасности, въ крайне напряженномъ состояніи.

Не много разсказывается о Филиппѣ въ Евангеліи, не больше гласить о немъ и преданіе. Въ созданіи этой фигуры Ліонардо замѣчательно сошелся съ Клопштокомъ, который, въ своей Мессіадѣ, надѣлилъ Филиппа свѣтлымъ, любвеобильнымъ, кроткимъ характеромъ и даромъ слова. Среди апостоловъ, изображенныхъ художникомъ, нѣтъ ни одного, въ комъ былъ бы столь сильно переданъ мотивъ пылкаго убѣжденія въ собственной невинности и готовности положить душу за Учителя. Юношеское лицо Филиппа отмѣчено исключительно выраженіемъ чистой, самоотверженной преданности, безъ всякой примѣси гнѣва, или жажды мести. Услышавъ, что одинъ изъ избранныхъ учениковъ хочетъ предать возлюбленнаго Учителя, онъ прижалъ обѣ руки себѣ къ груди, приподнялся съ мѣста и увѣряетъ Господа въ своей неизмѣнной преданности ему. Онъ указываетъ на свое сердце, которое Наставникъ долженъ видѣть насквозь,—сердце, въ которомъ нѣтъ и тѣни притворства, а одна только безграничная вѣрность и готовность умереть за него. Галларати ошибочно называетъ этого апостола Іаковомъ Старшимъ, и полагаетъ, что онъ хочетъ разорвать на себѣ одежду, какъ то дѣлали евреи въ знакъ печали. Но если бы Галларати всмотрѣлся попристальнѣе въ этотъ ликъ, дышущій любовью и преданностью, въ выраженіе самоотверженности, замѣтное во всей позѣ апостола и въ его рукахъ, приложенныхъ къ груди безъ всякаго напряженія, единственно для того, чтобы указать на сердце, тогда онъ не впалъ бы въ такое полное непониманіе этой фигуры. Безбородое лицо Филиппа, представленное почти въ профиль, съ правильными, классическими чертами, обрамленное волнистыми длинными волосами, полно одушевленія и искренности. Плащъ краснаго цвѣта, закрытый спереди и накинутый поверхъ голубой туники, спускается по бокамъ до самыхъ ступней, усугубляя экспрессию готовности и моментальной тревоги.

Три апостола слѣдующей, послѣдней группы представлены въ органической связи между собою, благодаря живой позѣ апостола Матѳея, который обѣими руками указываетъ на Христа, тогда какъ верхняя часть его туловища обращена къ Ѳаддею и къ Симону. Въ состояніи сильнаго аффекта, онъ приподнялся со своего мѣста, чтобы подтвердить двумъ ближайшимъ своимъ сотра-

пезникамъ, смущеннымъ и встревоженнымъ, слова, только-что вылетѣвшія изъ устъ Спасителя. Юношеская, безбородая голова Маттея отличается античностью формъ, а на его лицѣ рисуется глубокое чувство. Мастерская посадка дана сильной шеи съ энергической мускулатурой. Волосы—короткіе и волнистые. Остатки этой фигуры на оригиналѣ, разумѣется, весьма не похожи на то, что мы видимъ въ гравюрѣ Моргена, и только съ помощью копій и рисунка Рубенса можно составить себѣ представленіе объ этомъ, нынѣ уже погибшемъ, изображеніи. Роскошная драпировка сидитъ на фигурѣ въ высшей степени живописно и содѣйствуетъ оживленности всей позы. Особенно рельефно выдѣляется синій плащъ съ желтоватой подкладкой, поверхъ свѣтлой нижней одежды синевато-сѣраго цвѣта. Всѣ формы фигуры изящны и въ то же время дышатъ силой, а красивые руки показываютъ, что обладающій ими не знакомъ съ физическимъ трудомъ.

Θаддей, по прозванію Зелотъ (Ревнитель)⁶⁸⁾, является у Леонардо не братомъ Іакова, а скорѣе братомъ сидящаго рядомъ съ нимъ старца Симона⁶⁹⁾. Между Іаковымъ и Θаддеемъ замѣтна значительная разница и въ возрастѣ, и въ чертахъ лица, и въ самомъ характерѣ. По наблюденіямъ Леонардо, приводимымъ въ его «Трактатѣ о живописи», лица одинаковаго возраста и однѣхъ и тѣхъ же наклонностей обыкновенно сближаются другъ съ другомъ. Согласно съ этимъ, онъ и посадилъ рядомъ обоихъ старшихъ сыновей Алфея. Лицо Θаддея выражаетъ смущеніе, безпокойство и подозрѣніе. Эта экспрессія вполнѣ удалась, благодаря правильному расположенію рукъ и надлежащему направленію взора. Головою повернувшись къ Симону, Θаддей глазами и руками указываетъ въ другую сторону, можетъ быть, на Іуду. Волосы на его головѣ волнисты, а на широкомъ, мужественномъ лицѣ, окаймленномъ длинной окладистой бородой рисуются пе-

⁶⁸⁾ Hieron. in ep. ad. Gal. c. 4: «ob insignem zeli virtutem etiam Zelotis nomen accepit».

⁶⁹⁾ Jacob. a Vorag., Leg. Sanctor, стр. 206—207: «Dictus est Simon Zelotes, et Simon Cananeus a Cana vico Galilaeae ubi Dominus aquam in vinum mutavit, et idem est Zelotes, quod cananeus cana nempe zelus interpretatur. Simon Cananaeus ei Judas, qui et Thaddaeus vocatur, fratres fuerunt Jacobi minoris et filii Mariae Cleophae, quae Alphaeo nupta fuit». Въ авонскомъ подлинникѣ (D. A. Frier, 1855 г.) на стр. 293—294 встрѣчаются замѣтки о наружности апостоловъ, и между прочимъ говорится слѣдующее: «Симонъ Зелотъ, плѣшивый старецъ, съ круглой бородой. Іаковъ Алфеевъ — молодой человѣкъ, съ остроконечной бородой. Іаковъ, братъ Христовъ, старикъ съ длинной бородой. Θаддей—сѣдовласый, съ широкой бородой». Ср. саркофагъ съ изображеніемъ двѣнадцати апостоловъ у Bosio, Roma sotterranea. Вотъ перечень двѣнадцати апостоловъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ избралъ ихъ Христосъ: «Симонъ-Петръ, Іаковъ и Іоаннъ, его братъ, Андрей, Филиппъ, Варфоломей, Маттея, Θома, Іаковъ Алфеевъ, его братъ Іуда, Θаддей и Симонъ, Іуда Искаріотъ».

чаль и тревога: на лбу образовались складки, брови насупились, глаза смотрятъ боязливо, углы рта опустились, а щеки покрылись морщинами. Босси сравниваетъ фигуру Эаддея съ портретомъ Катона, начертаннымъ Данте въ его Чистилищѣ (Canto I, 34—36).

Lunga la barba e di pel bianco mista
Portava, a' suoi capegli simigliante,
De' quai cadeva al petto doppia lista.

(Онъ носилъ длинную съ просѣдью бороду, похожую на волосы его головы; двойной полосой ниспадала она ему на грудь).

Въ оригинальномъ произведеніи Ліонардо, эта голова теперь совсѣмъ испортилась, но первоначально она была написана съ такою силою и опредѣленностью экспрессіи, что кисти передали ее потомству гораздо точнѣе, чѣмъ головы прочихъ апостоловъ. Последняя изъ фигуръ, сидящихъ по лѣвую руку Спасителя—почтенная фигура Симона, которому Матѳей передаетъ только-что сказанныя Учителемъ слова. Сомнѣніе и озабоченность ярко просвѣчиваютъ въ выразительномъ профилѣ этого апостола; его высокій, выпуклый лобъ кажется вмѣстилищемъ возвышенныхъ и благородныхъ мыслей, а вопрошающій, озабоченный взоръ устремленъ на Матѳея. Эта прекрасная голова, съ нѣскольکو отвисшей отъ старости нижней губой, держится на жилистой шеѣ. Въ Симонѣ мы видимъ одного изъ тѣхъ величественныхъ, еще бодрыхъ старцевъ, которымъ свойственны одни лишь чистые помыслы и чувства, и у которыхъ поэтому отпечатывается въ чертахъ лица какое-то просвѣтлѣніе. Подобный отблескъ пламенной и свѣтлой души дѣлаетъ для насъ такія старческія фізіономіи особенно привлекательными. Кисти рукъ Симона подняты до середины груди; этимъ жестомъ, который схваченъ художникомъ прямо изъ дѣйствительности, апостолъ чуть не говоритъ, что преступленіе невозможно. Плащъ, прикрѣпленный на груди аграфомъ, спускается внизъ роскошными складками и покрываетъ скамью. Подъ плащомъ видна бѣлая туника, со складками на рукавахъ.

Бросимъ еще разъ бѣглый взглядъ на рядъ апостоловъ, изображенныхъ въ «Тайной Вечери» Л. да-Винчи. Въ Іоаннѣ мы видимъ глубокую душевную скорбь любящей, чистой, созерцательной натуры; въ Петрѣ—готовность на защиту и отомщеніе, въ Іудѣ—ужасъ при видѣ душевной низости въ минуту обнаруженія ея преступ-

ности и угрозы Оомы. Въ группѣ Андрея, Іакова Младшаго и Варѳоломея, намъ бросается въ глаза сильное изумленіе; Іаковъ, по прозванію Праведный, удивленный словами Спасителя, хочетъ убѣдиться, не обманываетъ ли его слухъ, тогда какъ Варѳоломей, въ сильномъ безпокойствѣ, обращается за разъясненіемъ этихъ словъ къ самому Учителю. По другую сторону Христа, Іаковъ Старшій—въ величайшемъ ужасѣ, Филиппъ клянется въ своей невинности, Оома одушевленъ рѣшимостью защищать Учителя, Матѳей взволнованно обращается съ рѣчью къ Симону и Ѡаддею, Ѡаддей сильно встревоженъ и обуреваемъ подозрѣніемъ; наконецъ, Симонъ сомнѣвается въ возможности готовящагося преступленія.

Воспроизводя столь различные аффекты, Ліонардо съ возможною точностью придерживался Евангелія или священнаго преданія.

Въ этомъ—главное достоинство его дивнаго произведенія, представляющагося исторической картиной въ высшемъ и благороднѣйшемъ значеніи слова. Въ то время, какъ эпоха Возрожденія, въ своихъ художественныхъ созданіяхъ, все легче и легче относилась къ христіанской идеѣ содержанія, принося ее въ жертву чисто внѣшней сторонѣ творчества и внося въ композицію элементы, совсѣмъ чуждые этой идеѣ, Ліонардо старался вложить съ свои, заимствованные изъ Священнаго Писанія, образы такія черты, которыя возвышали бы ихъ надъ юдольнымъ міромъ и давали возможность видѣть въ нихъ будущихъ благовѣстителей вѣчной истины, способныхъ невозбранно завоевывать для нея вселенную своимъ словомъ и своимъ примѣромъ. Платона и Аристотеля въ «Аѳинской школѣ» Рафаеля иные принимали за Петра и Павла; грозный Христосъ въ «Страшномъ Судѣ» Микеля-Анджело—не что иное, какъ односторонне задуманный грозный Юпитеръ; напротивъ того, «Тайная Вечеря» Ліонардо представляетъ намъ истинныхъ просвѣтителей міра, съ Божественнымъ Учителемъ во главѣ, олицетворенныхъ со всею чистотою христіанской идеи, насколько доступно человѣку передавать ее въ художественной формѣ.

Обратимся теперь къ собственнымъ объяснительнымъ замѣткамъ художника, сохранившимся въ тетради его набросковъ для разсматриваемой картины и составляющимъ теперь собственность Кенсигтонскаго музея въ Лондонѣ ⁷⁰⁾.

⁷⁰⁾ Richter, Leonardo, стр. 29:

«Uno che (voleva bere) beveva allasciolo stare nel suo sito, e volse la testa inverso il proponitore (Christo).»

«Одинъ (изъ апостоловъ) хотѣлъ пить, но поставилъ (стаканъ) на его мѣсто и обращаетъ голову къ говорящему (Христу)».

«Другой, раздвинувъ пальца рукъ, обращается съ суровымъ взглядомъ къ товарищу».

«Другой, раскрывъ руки, показываетъ ихъ ладони, поднимаетъ плечи и въ изумленіи раскрываетъ ротъ».

«Другой говоритъ на ухо тому, который его слушаетъ, и, поворотившись, подставилъ ему свое ухо; онъ держитъ въ одной рукѣ ножъ, а въ другой хлѣбъ, наполовину разрѣзанный этимъ ножомъ».

«Другой, поворотившись съ ножомъ въ рукѣ, опрокидываетъ эту рукою стаканъ на столъ».

«Другой, положилъ спокойно руку на столъ и смотритъ на своего сосѣда, который дуетъ на кусокъ».

«Другой нагибается, чтобы видѣть говорящаго и прислоняетъ руку къ своимъ глазамъ».

«Другой, стоитъ позади того, который нагнулся, и смотритъ на говорящаго, между стѣной и небомъ».

Мы видимъ, что эти проектированные позы и жесты не внесены въ картину, къ выгодѣ для нея. Но приведенныя замѣтки характеризуютъ самого Ліонардо и показываютъ намъ, что при ихъ составленіи онъ далеко еще не освободился отъ традиціи, такъ какъ онъ останавливается въ нихъ на многихъ деталяхъ чисто жанроваго свойства. Какой долгій путь пришлось ему пройти прежде, чѣмъ онъ выбрался на свободу и дошелъ до историческаго величія изображенной сцены, въ которой все мелочное вполне устранено!

Въ заключеніе настоящей главы, приведемъ прекрасное описаніе «Тайной Вечери», сдѣланное кардиналомъ Федериги Борромео въ упомянутомъ уже намъ «Музеѣ»:

«О достоинствѣ этого художественнаго произведенія уже было говорено многими прежде насъ; поэтому мы остановимся лишь на

Un altro rese le dita delle sue mani insieme echo rigidi ciglia si volta al co'pagno.

Laltro cholle mani aperte mostra le palme di quelle, e alza lesspalli env'le orecchi effa labocha della maraviglia.

Un altro parla nell'orechio all'altro, ecquello che lascolta si torce env' so lui e gli porgie liorechi tenendo un choltello neluna mano e nell'altra il pane mezo divisa da tal coltello.

Laltro nel voltarsi tenendo un choltello in man, v'sa con tal mano una zaina sopra della tavola

Laltro posa le mani sopra della tavola e guarda l'altro soffiar nel bochone.

Laltro si china per vedere il proponente, effarsi obra colla mano alliochi.

Laltro si tira inderieto acquel chesichina che vede il proponente infral muro el cielo».

одномъ обстоятельствѣ, быть можетъ, ускользнувшемъ отъ вниманія другихъ, а именно на томъ, что величайшая прелесть этой композиціи заключается въ изображеніи аффектовъ, или душевныхъ движеній, подобно тому, какъ, по словамъ Плинія, на картинѣ «Судъ Париса», особеннаго вниманія заслуживали три различныхъ чувства, выраженные въ фигурѣ Париса. Художникъ не только изобразилъ печаль—это, пожалуй, могъ бы сдѣлать и всякій,—но и выразилъ позами и жестами различіе душевныхъ свойствъ, такъ что, при взглядѣ на его произведеніе, какъ-бы слышишь голоса апостоловъ, и то, что каждый изъ нихъ произноситъ въ отвѣтъ на страшныя слова: «Опустившій со Мною руку въ блюдо, тотъ предастъ Меня».

Божественный ликъ Спасителя выражаетъ глубокую скорбь, смягченную высокимъ самоотреченіемъ. Все, что въ этотъ горькій моментъ апостолы могли говорить другъ другу и Учителю, состояло въ угрозахъ предателю и въ изъявленіи готовности постоять за Господа. И вотъ, одинъ онѣмѣлъ отъ ужаса при мысли о великости преступленія; другой удрученъ тоскою и вызывается раздѣлить съ Христомъ его страданія. Третій старается отклонить отъ себя подозрѣніе въ возвѣщенномъ злодѣянніи; чертвертому хотѣлось бы знать, въ чемъ оно будетъ состоять. Нѣкоторые встревожены, другіе негодуютъ, третьи молчаливо внимаютъ чужимъ словамъ. Но лучше всего выражены гнѣвъ и жажда мести въ апостолѣ Петрѣ. Будучи не въ силахъ побороть въ себѣ эти чувства, и движимый безпредѣльною любовью къ Учителю, онъ поднялся съ своего мѣста. Затаивъ въ себѣ гнѣвъ, отъ котораго предателю придется плохо, онъ обращается къ Іоанну съ просьбой узнать имя измѣнника и истолковать смыслъ сказанныхъ Христомъ словъ. Рядомъ съ главою апостоловъ, пришедшимъ въ такое волненіе, художникъ помѣстилъ предателя Іуду, дабы этимъ контрастомъ сильнѣе выказать всю силу своей характеристики. Черты лица у обоихъ столь различны, какъ и ихъ натура: что-то жесткое, отталкивающее и низкое разлито на лицѣ Іуды, тогда какъ лицо Петра оживлено благороднымъ рвеніемъ и искренностью. Іуда, скрывая страхъ и ненависть, старается подслушать разговоръ Петра съ Іоанномъ; его нечистая совѣсть видимо не даетъ ему покоя. Мастерски задуманная и выполненная фигура Іуды обличаетъ въ Ліонардо тонкаго фізіономиста, умѣвшаго соединить въ этой мрачной фигурѣ всѣ признаки, характеризующіе низкую. душу Сухощавое лицо, впалые глаза, непріятный носъ, всклокоченные волосы, какъ нельзя больше идутъ къ фізіономіи предателя. Совсѣмъ иная душа отражается въ свѣт-

ломъ лицѣ Петра: блѣдныя губы, тонко очерченный продолговатый носъ съ широкими ноздрями, сверкающіе глаза—все такъ ясно указываетъ на благородство его натуры».

Представленная здѣсь великимъ художникомъ характеристика внутреннихъ свойствъ человѣка удивляетъ своею правдивостью и мѣткостью. Она въ высшей степени поучительна для нашихъ художниковъ и могла бы пробудить въ нихъ стремленіе къ столь же глубокому изученію человѣческаго сердца, какому предавался знаменитый флорентійскій мастеръ. Великую пользу извлекли бы они изъ этой нелишней для современнаго искусства задачи, если бы хотѣли серьезно заняться ею.

(Продолженіе будетъ).





1. Въ Гатчинскомъ паркѣ, гравюра à l'eau-forte О. А. Кочетовой съ картины В. Д. Орловскаго.—Гатчина, любимая резиденція благополучно царствующаго Государя Императора, славится своимъ обширнымъ и красивымъ дворцовымъ паркомъ. Живописная мѣстность, здѣсь ровная, а тамъ холмистая; замѣчательныя по кристальной прозрачности своихъ водъ пруды и озера, то разстилающіеся широкими зеркалами, то образующіе узкіе рукава между островами и полуостровами; тѣнистыя рощи рослыхъ и здоровыхъ деревьевъ различной породы, прорѣзываемыя прямыми аллеями или капризно извивающимися дорожками; группы цвѣтущихъ растеній, разсаженныхъ среди полянъ съ большимъ артистическимъ вкусомъ; роскошные цвѣтники, разбросанные тамъ и сямъ павильоны, мосты, паромы, статуи—все это дѣлаетъ Гатчинскій паркъ однимъ изъ лучшихъ загородныхъ Императорскихъ садовъ, въ которомъ меньше искусственности, чѣмъ въ паркахъ Петергофа и больше серьезнаго величія, чѣмъ въ садахъ Царскаго Села. Обиліе живописныхъ точекъ зрѣнія въ Гатчинскомъ паркѣ изстари привлекало къ нему вниманіе нашихъ пейзажистовъ, и многіе изъ ихъ числа, начиная съ коринѳея павловскихъ временъ, Семена Щедрина, воспроизводили своею кистью различные уголки этого парка. Въ немъ нашелъ нѣсколько благодарныхъ мотивовъ для своихъ произведеній и профессоръ В. Д. Орловскій, одинъ изъ лучшихъ современныхъ представителей ландшафта въ русской школѣ живописи. Картина, снимокъ съ которой помѣщенъ въ началѣ этой книжки, написана имъ по заказу Государя Императора. Большинству публики она неизвѣстна, такъ какъ не являлась на выставкахъ, а прямо изъ мастерской художника перешла въ Гатчинскій дворецъ Его Величества. Это—довольно большое полотно, замѣчательное какъ искуснымъ выборомъ несложнаго, но поэтическаго сюжета, такъ и мастерствомъ исполненія. Оно останется навсегда однимъ изъ прекраснѣйшихъ произведеній г. Орлов-

скаго, хотя этотъ трудолюбивый и талантливый художникъ и продолжаетъ идти впередъ въ своемъ творчествѣ и, безъ сомнѣнія, подаритъ любителей искусства еще множествомъ превосходныхъ картинъ.

2. **Янъ Гусъ на Констанцскомъ соборѣ, картина В. Брожики.**—Въ контингентѣ австрійскихъ живописцевъ насчитывается не мало людей славянскаго происхожденія; но едва ли найдется среди нихъ кто-либо, обладающій въ такой степени сильнымъ и оригинальнымъ талантомъ и въ такой степени способствующій блеску австро-венгерскаго искусства, какъ молодой чехъ Венцеславъ Брожикъ. Самъ Матейко, которымъ справедливо гордится польская національность, долженъ уступить пальму первенства этому художнику, если не въ умѣнѣ выбирать драматическіе сюжеты для картинъ и характеризовать лица и событія то въ ясности и живописности композиціи, въ неутрированной жизненности и силѣ колорита и въ изяществѣ кисти. Брожику всего еще 34 года, а онъ уже пользуется громкою извѣстностью во всей Европѣ, благодаря великолѣпнымъ своимъ произведеніямъ, являвшимся на выставкахъ въ главныхъ центрахъ художественной жизни. Онъ родился въ Тржешоушѣ, близъ Пильзена, въ 1852 г., и учился сначала въ Прагѣ, въ тамошней академіи художествъ, а затѣмъ недолгое время въ Мюнхенѣ, подъ руководствомъ К. Пилоти. Артистическое образованіе свое онъ довершилъ въ Парижѣ, вращаясь въ кругу французскихъ живописцевъ и заимствуя отъ нихъ лучшія качества ихъ школы. Съ первыхъ же шаговъ своихъ на художественномъ поприщѣ, онъ пристрастился къ исторіи своей родины, которой и остается вѣренъ до настоящаго времени. Явившись впервые предъ публикою на выставкѣ въ Мюнхенѣ, въ 1874 г., съ картиною: «Прощаніе Чешскаго короля Оттокара II съ его близкими предъ послѣднею битвою съ Рудольфомъ Габсбургскимъ»— произведеніемъ, еще имѣвшимъ значительные недостатки, но обнаружившимъ задатки дарованія, Брожикъ послѣ того бралъ сюжеты почти всегда изъ былыхъ временъ Чехіи и съ каждымъ новымъ произведеніемъ дѣлалъ замѣтный шагъ къ совершенству. Не перечисляя всѣхъ его картинъ, слѣдовавшихъ за «Прощаніемъ Оттокара II», укажемъ на самыя главныя изъ нихъ. Въ 1876 г. онъ написалъ превосходно задуманную, полную движенія, чувства и вмѣстѣ юмора, сцену похищенія изъ монастыря Дагмары, дочери Пржемысла-Оттокара I, ея женихомъ Вольдемаромъ, принцемъ датскимъ. На парижской всемірной выставкѣ 1878 г. обращало на себя общее вниманіе его «Посольство Владислава Богемскаго, съ цѣлью сватовства, ко двору французскаго короля Карла VII, въ 1457 г.», картина, украшающая теперь берлинскую національную галерею. Затѣмъ слѣдовали: имѣющая, по содержанію, связь съ предыдущею картиною «Игра въ шахматы», «Встрѣча императора Карла IV съ Петраркою и Лаурою въ Авиньонскомъ замкѣ» и наконецъ картина, снимокъ которой мы прилагаемъ къ настоящей книжкѣ своего журнала, и которая составляетъ лучшую вещь изъ всего, что до сихъ поръ вышло изъ-подъ кисти Брожики. Картина эта написана въ 1883 г. и красовалась въ парижскомъ салонѣ того же года; затѣмъ ею любовались въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Буда-Пештѣ, Варшавѣ и въ нѣкоторыхъ другихъ городахъ.

Исторія чешскаго предвозвѣстника Реформациі извѣстна нашимъ читателямъ, конечно, настолько, что было бы излишне рассказывать ее здѣсь по поводу картины, изображающей самый трагическій моментъ въ судьбѣ Гуса. Достаточно будетъ кратко объяснить содержаніе представленной художникомъ сцены.

Дѣйствіе происходитъ въ 1415 г., въ Констанцѣ. Созванный сюда со всего католическаго міра соборъ духовенства и свѣтскихъ властей, подъ предсѣдательствомъ императора Сигизмунда и папы Мартина V-го, уже разсмотрѣлъ по пунктамъ ученіе оксфордскаго профессора Виклеффа, призналъ его еретическимъ и потребовалъ къ отвѣту послѣдователя и пламеннаго проповѣдника этого ученія, Гуса, который, положившись на ручательство императора, что его свободѣ и жизни не угрожаетъ опасность, явился въ Констанцъ и тотчасъ же попалъ въ темницу. Уже не въ первый разъ привели смѣлаго реформатора предъ сонмъ его судій: его дѣло уже разсмотрѣно окончательно, и за упорнымъ отказомъ заблудшагося отречься отъ своихъ убѣжденій, постановленъ строгій, но согласный съ церковными канонами приговоръ—предать еретика сожженію. Одинъ изъ прелатовъ, поднявшись со своего мѣста, читаетъ этотъ приговоръ во всеуслышаніе. Спокойно, насколько возможно въ такую минуту, выслушиваетъ осужденный рѣшеніе своей участи; положивъ руку на грудь, онъ поднимаетъ очи къ небу, какъ-бы ища въ немъ уготованнаго для себя мученическаго вѣнца. Мертвенною блѣдностью покрылось его лицо; вынесенныя имъ въ послѣдніе мѣсяцы страданія отражаются въ нервномъ напряженіи, которое замѣтно и въ его неестественно блестящихъ глазахъ, и въ подергивающихся губахъ. Душевные муки и тюремный воздухъ ослабили его тѣло, но не сломили энергіи духа. На лицѣ мрачнаго Сигизмунда рисуется досада, возбужденная упреками, высказанными ему Гусомъ за то, что онъ не сдержалъ своего обѣщанія. Между духовными и свѣтскими сановниками—множество очень характерныхъ фигуръ. Предъ нами—священники и монахи всякаго сорта: и ярый фанатикъ-аскетъ, и любящій роскошь и власть князь церкви, и ядовито ухмыляющійся скептикъ, и тупоумный ученый буквоѣдъ, радующійся пораженію такого отрицателя авторитетовъ. Вся композиція строго обдуманна, все въ ней правдиво и живописно. Въ особенности полны жизни чешскіе сторонники Гуса, пораженные горемъ и вмѣстѣ негодованіемъ. Одно, въ чемъ можно упрекнуть художника, это—то, что въ картинѣ встрѣчается много лишнихъ фигуръ и мало воздушной перспективы; но эти недостатки обильно вознаграждаются духомъ исторіи и глубокимъ драматизмомъ, которыми вѣетъ отъ картины.

3. **Женская головка, рисунокъ Ф.-А. Каульбаха.**—Фамилія «Каульбахъ», прославленная Вильгельмомъ фонъ-Каульбахомъ, не исчезла, послѣ его кончины въ 1874 году, изъ нѣмецкаго искусства: пріобрѣтенную имъ извѣстность поддерживаютъ три даровитыхъ живописца: сынъ его Германъ, племянникъ Фридрихъ и сынъ этого племянника, Фридрихъ-Августъ. Однако они держатся другаго направленія, чѣмъ знаменитый ихъ родственникъ. Первый составилъ себѣ почетную репутацію историческо-бытовыми картинами, второй—портретами, третій—также портретами, преимущественно женскими, и милыми сценами интимнаго быта, въ которыхъ главную роль почти постоянно играютъ представительницы прекраснаго пола и дѣти. Со временемъ намъ представится случай ближайшимъ образомъ познакомиться читателей «Вѣстника изящныхъ искусствъ» съ каждымъ изъ названныхъ художниковъ; въ настоящее же время прилагаемъ къ нашему журналу снимокъ, въ уменьшенномъ видѣ, съ одной изъ работъ Фридриха-Августа Каульбаха—ея исполненнаго карандашемъ портрета молодой дамы, составляющаго собственность одного русскаго любителя искусства.

4. **Эльфа, горельефъ Р. Р. Баха,** принадлежалъ къ числу лучшихъ скульптурныхъ произведеній нашей академической выставки 1885 года, а потому купленъ

Академію на счетъ суммы, Высочайше пожалованной ей для ежегоднаго приобрѣтенія работъ русскихъ художниковъ. Изящная композиція, прекрасная моделировка женскаго тѣла, умѣлая расчитанность живописной игры свѣта и тѣней и вообще вкусъ, проглядывающій какъ въ цѣломъ горельефѣ, такъ и въ его частностяхъ, все обнаруживаетъ въ авторѣ этой милой вещицы несомнѣнный талантъ именно въ подобнаго рода небольшихъ художественно-декоративныхъ скульптурныхъ работахъ, — талантъ, которому предстоитъ еще дальнѣйшее развитіе, такъ какъ г. Бахъ еще молодой человѣкъ и лишь недавно выступилъ на артистическое поприще. Зовутъ его Робертомъ Романовичемъ. Сынъ художника-скульптора, онъ род. въ Петербургѣ 28 января 1859 г., получилъ общее образованіе въ училищѣ здѣшняго лютеранскаго прихода св. Анны и, хорошо подготовленный отцемъ въ рисункѣ и скульптурной technikѣ, поступилъ въ 1879 г. въ вольные слушатели Академіи художествъ. При окончаніи въ ней курса въ прошедшемъ году, онъ получилъ за свои работы двѣ поощрительныя серебряныя медали, большую и малую, и степень художника 3-й степени. На послѣдней академической выставкѣ онъ явился съ горельефомъ «Идилія», составляющимъ какъ-бы панданъ къ горельефу «Эльфа» и, подобно ему, купленнымъ Академіею. Фото-типическое воспроизведеніе этой новой работы талантливаго скульптора надѣмся приложить къ одной изъ будущихъ книжекъ своего журнала.





Эльфа,
горельеф Р. Р. БАХА.

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

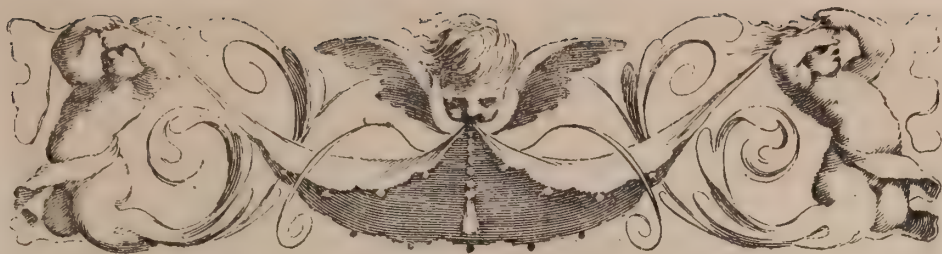
Выпускъ 4

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.

1886





Дорафаелисты и ихъ послѣдователи въ Англіи.



Статья В. В. Чуйко.

ъ англійскою живописью я впервые познакомился болѣе или менѣе цѣльно и полно на парижской всемірной выставкѣ 1878 года, и сначала она чрезвычайно меня удивила своею своеобразностью и даже—прямо скажу—эксцентричностью. Прежде всего поразило меня то обстоятельство, что въ англійскомъ отдѣлѣ живописи я встрѣтилъ гораздо больше самобытныхъ, независимыхъ и искреннихъ талантовъ, чѣмъ во всѣхъ другихъ отдѣлахъ. У англичанъ все своеобразно, все выходитъ за предѣлы общепринятыхъ понятій, все посвоему,—и качества, и недостатки. Всякій европеецъ (а русскій—гораздо болѣе европеецъ въ этомъ смыслѣ, чѣмъ англичанинъ) привыкъ къ извѣстнымъ формамъ культурной жизни, и эти формы до такой степени сроднились съ его умственнымъ и нравственнымъ складомъ, до такой степени опредѣлились и установились, что всякая особенная, исключительная культура, какимъ бы богатствомъ содержанія она ни отличалась, имѣетъ для него—по край-

ней мѣрѣ на первыхъ порахъ—интересъ лишь простаго любопытства. Эту особенность я имѣлъ случай не разъ наблюдать на парижской выставкѣ. Разношерстная десятитысячная толпа, ежедневно обозрѣвавшая выставку, болѣе всего обращала свое вниманіе на «павильоны» различныхъ азійцевъ. Несомнѣнно, азійцы поражали своимъ «couleur locale»; но для меня пальма первенства въ эксцентричности принадлежала англичанамъ. Въ англійскомъ искусствѣ я видѣлъ тотъ же самый партикуляризмъ, ту же самую рѣзко-очерченную индивидуальность, которую мы замѣчаемъ въ лицѣ, въ жестахъ и въ поведеніи всякаго англичанина.

На самомъ дѣлѣ, вамъ, конечно, не разъ случалось встрѣчать на улицахъ или въ гостиныхъ страннаго господина, мало похожаго на окружающихъ васъ людей. «Это—англійскій джентельменъ»—говорите вы себѣ безъ всякаго колебанія, и на повѣрку оказывается, что вы дѣйствительно не ошиблись. Затѣмъ вы увидали другаго господина, не менѣе страннаго, чѣмъ первый, и ваша увѣренность, что и онъ то же англичанинъ, столь же непоколебима, какъ и увѣренность относительно перваго. А между тѣмъ, они другъ на друга нисколько не похожи. Ихъ индивидуальности рѣзко выдѣляются въ языкѣ, въ жестахъ, въ фізіономіи, въ привычкахъ. Правда, у ихъ сказывается нѣчто общее: они необыкновенно глубоко закрѣпили въ себѣ общій англійскій типъ, но въ то же время остались замѣчательно индивидуальны, т.-е. личное развитіе и самостоятельная психическая работа наложили на нихъ особыя, необыкновенно глубокіе, слѣды. Ни климатъ, ни географическія широта и долгота, не въ состояніи вліять на нихъ. Вы думаете, что англичанинъ—рабъ предразсудковъ? Поскольку онъ англичанинъ—да, но поскольку человекъ, или личность—нисколько. Привычка никогда не налагаетъ на него своихъ цѣпей: онъ—независимъ. Эта-та именно независимость личнаго характера съ необыкновенной яркостью и звучностью, если можно такъ выразиться, обнаруживается въ англійскомъ искусствѣ.

Но это—только одна сторона; существуетъ и другая, позволяющая говорить какъ о художественныхъ произведеніяхъ англичанъ, такъ и вообще объ англійскомъ искусствѣ. Во всѣхъ англійскихъ произведеніяхъ искусства есть нѣчто общее, рѣзко бросающееся вамъ въ глаза при сравненіи ихъ съ произведеніями другихъ народовъ Европы. Англичане—это прежде всего партикуляристы, въ томъ отношеніи, что они какъ-то ревниво охраняютъ свои личныя особенности во всемъ томъ, что дѣлаютъ; сверхъ того,

они еще и англичане, т.-е. во всѣхъ ихъ произведеніяхъ есть нѣчто общее, обусловливаемое англійскимъ воспитаніемъ, привычками, міросозерцаніемъ, расовыми особенностями. Въ этомъ отношеніи, они составляютъ рѣзкое исключеніе между европейскими народами.

Странствуя по тому отдѣлу, гдѣ были собраны произведенія англійскаго искусства, я невольно былъ пораженъ этими особенностями. Какъ могутъ—говорилъ я себѣ—такіе талантливые люди столь грубо ошибаться? И я долгое время совершенно безуспѣшно старался уяснить себѣ достоинства англійскаго искусства, которыя многими цѣнятся очень высоко. Я говорилъ себѣ, что необходимо отрѣшиться отъ всякихъ личныхъ вкусовъ, прежде чѣмъ судить такую своеобразную школу. Я говорилъ себѣ, что народъ и отдѣльная личность достигаютъ совершенства только тогда, когда всецѣло развиваютъ присущія имъ способности. Но все это нисколько меня не удовлетворяло, нисколько не объясняло тѣхъ странностей, которыя поразили меня въ англійскомъ искусствѣ. Историческая живопись, напримѣръ, въ Англіи не существуетъ почти вовсе, если понимать подъ историческою живописью не только картины извѣстнаго содержанія, изображающія сюжеты священные или историческіе и выполненные академическимъ образомъ, но и картины, которыя по содержанію, формѣ и исполненію носятъ на себѣ характеръ возвышенный, строго-величавый, монументальный. Англичане любятъ и цѣнятъ историческія картины, покупаютъ ихъ въ огромномъ количествѣ, но сами не производятъ ихъ. Они привлекли къ себѣ Гольбейна и ванъ-Дейка; они не стѣсняются никакими издержками, лишь бы только пополнить свои общественныя коллекціи; ихъ частныя галереи славятся необыкновеннымъ богатствомъ; въ Англіи находится такое количество картинъ Рафаеля, Тиціана, Рембрандта, Рубенса, ванъ-Дейка, Пуссена, Клода Лоррена, не говоря уже о новѣйшихъ мастерахъ, какого не найти ни въ одной изъ европейскихъ столицъ. А между тѣмъ, такъ называемое великое искусство (*le grand art*, какъ говорятъ французы) никогда не могло водвориться въ Англіи; попытки, которыя дѣлались въ этомъ направленіи, почти никогда не увѣнчивались успѣхомъ. Вспомните Рейнольда и его усилія идти въ этомъ направленіи. Человѣкъ громаднаго таланта, проникнутый чувствомъ классическаго міра, искренній и восторженный поклонникъ эпохи Возрожденія, онъ всю жизнь проповѣдывалъ съ академической кафедръ «великое искусство», но въ своихъ слушателяхъ, тѣмъ не менѣе, встрѣчалъ одно лишь равнодушіе, да и самъ на практикѣ—можетъ быть

помимо своей воли — никогда не слѣдовалъ своему эстетическому кодексу, а когда слѣдовалъ, то изъ этихъ попытокъ у него ничего не выходило. Въ «Материнской любви», въ которой онъ старался идти по слѣдамъ Ліонардо да-Винчи, въ «Амурѣ, развязывающемъ поясъ Венеры», гдѣ чувствуется вліяніе Тиціана, въ аллегорическомъ портретѣ мистриссъ Сиддонсъ, — вездѣ вы видите маньеризмъ, преднамѣренность, неискренность; но какъ только онъ отдается вполне своей натурѣ, забываетъ образцы, какъ въ портретѣ принцессы Софіи — Матильды, въ портретѣ [Нелли О'бріенъ, — онъ является мастеромъ необычайной силы, свободно отдающимся своему личному вдохновенію и создающимъ великія произведенія. Въ Рейнольдсѣ національное чувство шло наперекоръ умственному убѣжденію, и это національное чувство не только у Рейнольдса, но и у всѣхъ послѣдующихъ художниковъ Англіи было такъ интенсивно, что взяло верхъ надъ всѣми попытками насадить на англійской почвѣ тѣ приемы, то художественное міровоззрѣніе, которые были созданы эпохой Возрожденія.

Такимъ образомъ, силою вещей, рѣзко выдѣляющимися расовыми особенностями, возникла въ Англіи національная школа живописи, мало извѣстная въ Европѣ, но считающая въ средѣ своей первоклассныхъ портретистовъ, жанристовъ и пейзажистовъ — Гогарта, сэра Рейнольдса, Генсборо, Росселя, Бичи, Морленда, сэра Лауренса, Тёрнера, Констебля, Уильки, Лесли, Бонингтона, Гѣнта, Ландсира, Миллеса. Колоритъ, письмо, оригинальность композиціи, чрезвычайная свобода, независимость приемовъ, типичность, полнѣйшее отсутствіе всего условнаго и всегда рѣзко выдѣляющееся личное чувство, — таковы характерныя особенности англійской школы, которыми она отличается отъ всѣхъ другихъ европейскихъ школъ.

На этомъ-то основаніи и самое понятіе о «школѣ» только относительно и условно можетъ быть примѣнено къ англійской живописи. Обыкновенно, подъ словомъ «школа» мы понимаемъ извѣстныя традиціи, извѣстные взгляды, извѣстную технику, извѣстный приемъ въ рисунокѣ, извѣстное чувство колорита, выражающіе, въ общей сложности, идеалъ, преслѣдуемый художниками одной національности въ опредѣленное время. Въ этомъ именно смыслѣ мы говоримъ о школахъ фламандской, испанской, голландской, о различныхъ школахъ Италіи, о школахъ русской, французской и т. д.; но, съ этой точки зрѣнія, нѣтъ и не можетъ быть англійской школы. Нѣтъ англійской школы по той простой причинѣ, что характеристическими особенностями англійской живописи яв-

ляются такія черты, которыя составляютъ отрицаніе школы въ обыкновенномъ смыслѣ слова, — отсутствіе всякой общей традиціи, полная независимость въ приѣмахъ всякаго художника. Правда, въ Англіи, какъ и вездѣ, существуютъ академіи; но онѣ были основаны не съ цѣлью созданія и упроченія извѣстныхъ общихъ традицій въ приѣмахъ и technikѣ, а въ видахъ поощренія художествъ; несмотря однако на громадныя средства, которыми располагаетъ самая главная изъ англійскихъ академій, лондонская, она до сихъ поръ не имѣла никакого вліянія на развитіе и направленіе искусства. Большинство лучшихъ и талантливѣйшихъ художниковъ Англіи получило артистическое образованіе не въ лондонской академіи. Ее обвиняютъ въ духѣ исключительности и зависти, который образовалъ изъ нея особый кружокъ, доступный только людямъ одной партіи. Даже тѣ изъ англійскихъ художниковъ, которые воспитались подъ вліяніемъ лондонской академіи (такихъ много), пошли независимымъ путемъ, не остановившись на принципахъ академическаго воспитанія, — до такой степени духъ независимой индивидуальности, самодѣятельности и самовоспитанія преобладаетъ въ англичанинѣ надъ традиціей, въ особенности оффиціальной. Никто изъ другихъ европейскихъ націй не представляетъ ничего подобнаго.

Однако, коль скоро мы расширимъ понятіе о школѣ и будемъ понимать подъ этимъ словомъ художниковъ одной національности, связанныхъ между собою общностью происхожденія и національнаго чувства, то, конечно, и за англичанами признаемъ существованіе такой школы. Школа эта долгое время была совершенно неизвѣстна въ Европѣ, а тѣ, которые и имѣли о ней нѣкоторое смутное понятіе, или не понимали ее, или не признавали ея достоинствъ, указывая лишь на ея недостатки. Почти впервые Европа фактически познакомилась съ англійской живописью только на парижской выставкѣ 1855 года; до тѣхъ поръ никто въ Европѣ не признавалъ за англичанами не только таланта, но даже и практическаго пониманія пластическаго искусства. Ихъ считали всемірными мореплавателями, великими изобрѣтателями, инженерами, людьми въ высшей степени практическими, коварными политиками, большими эгоистами, но объ англійскомъ художественномъ творчествѣ выражались довольно пренебрежительно. Никому не приходило въ голову, что народъ, имѣющій Шекспира, Мильтона, Байрона, т. е. величайшую поэзію, когда-либо существовавшую, — народъ, отличающійся восторженной любовью ко всему прекрасному, въ

какой бы формѣ оно ни выражалось, — народъ, чрезвычайно отзывчивый,¹ эмоциональный, чтобы этотъ народъ — говоримъ мы — могъ хранить въ своемъ душевномъ строѣ зародышъ пластическаго творчества. Указывали обыкновенно на безсиліе попытокъ англичанъ въ XVII столѣтіи въ области живописи и скульптуры, на крайнюю бѣдность фантазіи, и понынѣ еще обнаруживаемую англичанами въ музыкѣ, и заключали — на нашъ взглядъ нѣсколько легкомысленно, — что англичане лишены настоящаго эстетическаго чувства.

Дѣло, однако, объясняется гораздо проще историческими аналогіями и сопоставленіями. Въ своей исторической эволюціи, народъ не сразу доходитъ до всесторонняго развитія. Римляне, какъ извѣстно, отличались крайней бѣдностью творческой фантазіи; въ пластическихъ искусствахъ они до конца остались учениками грековъ, а между тѣмъ, потомки ихъ, итальянцы, создали величайшую живопись, когда-либо существовавшую. Но прошла эпоха Возрожденія — чувство пластики начало ослабѣвать, и въ то же время стало развиваться чувство музыкальной лирики, достигшее въ первой половинѣ XIX столѣтія своего полного, роскошнѣйшаго разцвѣта. Въ этой послѣдней области итальянцевъ смѣнили нѣмцы, и въ настоящее время, какъ въ пластическихъ искусствахъ, такъ и въ музыкѣ, итальянцы опять совершенно безсильны. Другой примѣръ, не менѣе знаменательный, можетъ представить Россія. Давно ли существуетъ русская литература? Какихъ-нибудь столѣтъ съ небольшимъ, а между тѣмъ, въ этотъ короткій промежутокъ времени, по интенсивности своего поэтическаго творчества она сравнялась съ самыми богатыми и старыми литературами Запада. Еще моложе русская живопись. Она моложе даже англійской. Въ тридцатыхъ годахъ, наканунѣ появленія Иванова, о ней можно было сказать, что она повторяетъ очень неумѣло зады Запада, что она подражаетъ итальянцамъ, и что въ самобытномъ творествѣ русскій живописецъ безнадежно безсильнъ. Но прошла эпоха подготовки, ученія, — и въ русской живописи не только появились первокласные таланты, но и возникла настоящая національная русская школа.

Поэтому можно утверждать, не боясь ошибиться, что нѣтъ народа, который былъ бы совсѣмъ лишенъ эстетическаго чувства, который былъ бы вполне неспособенъ къ творчеству; но возникновеніе того или другаго чувства на національной почвѣ обусловливается множествомъ самыхъ разнообразныхъ общественныхъ

и культурныхъ причинъ, которыя не вездѣ появляются одновременно, а когда наконецъ появляются, то самое направленіе искусства, существенныя его черты и характеръ, опредѣляются совокупностью всѣхъ національныхъ особенностей, и чѣмъ эти особенности ярче, независимѣе, рѣзче, тѣмъ и самое искусство оригинальнѣе, независимѣе. Этотъ соціологическій законъ особенно рельефно обнаруживается въ исторіи англійской живописи. Въ противоположность челоѣку романской расы, возросшему подъ южнымъ солнцемъ, охваченному чувствомъ пластической красоты, челоѣку чувственному, незнающему тревогъ совѣсти, неспособному къ внутреннему анализу, англичанинъ — челоѣкъ попреимуществу внутреннихъ побужденій, сильныхъ душевныхъ движеній, сердечныхъ изліяній, глубокаго чувства. Для него пластическая красота имѣетъ мало цѣнности, если она лишена внутренняго содержанія; онъ болѣе моралистъ, чѣмъ эстетикъ, а поэтому въ самомъ искусствѣ, даже въ пластическомъ, онъ ищетъ не красоты, а правды. Этими этнографическими чертами объясняется и то, что эстетическое чувство англійскаго народа прежде обнаружилось въ высшей лирической поэзіи и въ драмѣ, и то, что пластическія искусства въ Англіи стали развиваться сравнительно чрезвычайно поздно, и то, наконецъ, что въ живопись, съ самыхъ первыхъ ея шаговъ въ своей странѣ, англичане сразу внесли тотъ элементъ лирики, личнаго чувства, этики, въ ущербъ пластической красотѣ, съ которымъ намъ, привычнымъ къ другому эстетическому кодексу, трудно свыкнуться.

Однажды данный толчекъ провелъ англійскую живопись поэтому направленію очень далеко. Около 1850 года образовалась въ Лондонѣ школа крайнихъ пуристовъ, своего рода архаистовъ. Первоначально школа эта состояла всего изъ нѣсколькихъ молодыхъ художниковъ, воодушевленныхъ однимъ общимъ принципомъ, одной страстной, юношеской вѣрой. Они называли себя «дорафаелистами» и проповѣдывали наивность и искренность въ искусствѣ. Къ дѣлу возрожденія искусства они отнеслись вполне серьезно и основали нѣчто въ родѣ братства пропаганды, и борьбы, нѣчто въ родѣ ордена Темплеровъ въ микроскопическомъ видѣ, стремящагося къ «регенераціи» искусства среди невѣрныхъ. Религіозный, даже мистическій характеръ школы дорафаелистовъ обнаружился не только въ произведеніяхъ, но и въ самой жизни «братьевъ». Они избѣгали свѣта, работали въ уединеніи и нѣкоторое время къ своей подписи на картинахъ прибавляли условную формулу, состоявшую изъ трехъ буквъ: P. R. V., что означало: Prae-Raphaelite

Brother (Братъ дорафаелистъ). Въ настоящее время отъ этой школы, въ строгомъ смыслѣ слова, осталось одно лишь воспоминаніе; община распалась, братья разбрелись въ разныя стороны. Нѣкоторые, правда, остались вѣрны основному принципу, работали или работаютъ въ самыхъ разнообразныхъ родахъ живописи, примѣняя общее ученіе на почвѣ чисто личнаго чувства. Но самая корпорация, какъ школа, не существуетъ, хотя она и оказала, несомнѣнно, очень сильное вліяніе на англійскую живопись, — вліяніе, которое замѣтно еще и понынѣ.

Школа дорафаелистовъ — явленіе, во всякомъ случаѣ высоко интересное, въ высшей степени оригинальное и чрезвычайно знаменательное по своимъ послѣдствіямъ, хотя, по общимъ своимъ чертамъ, и не новое въ европейской живописи. Мы его встрѣчаемъ гораздо раньше, въ началѣ тридцатыхъ годовъ, въ Германіи, въ школѣ такъ называемыхъ «назарейцевъ». Во главѣ ея стоялъ какъ извѣстно, Овербекъ, человѣкъ высоко талантливый, съ мистически направленнымъ умомъ, сильно вліявшій своимъ краснорѣчіемъ и своей личностью на окружавшихъ его товарищей. Подъ его вліяніемъ находился одно время нашъ Ивановъ, когда встрѣтился съ нимъ въ Римѣ. Вліяніе Овербека отразилось также и во Франціи, гдѣ появился кружокъ молодыхъ художниковъ, назвавшій себя «ново-христіанами», (neo-chrétiens). Какъ тутъ, такъ и тамъ, реформаторы старались выразить свой протестъ противъ направленія и стремленій современнаго имъ искусства, ударившагося, по ихъ мнѣнію, во внѣшній, чисто языческій, культъ формы, искусства неискренняго, бездушнаго, безсодержательнаго. Всю вину такого направленія они сваливали на Рафаеля, котораго называли «бароккистомъ». Они признавали только тѣ его картины, которыя были написаны до второй его поѣздки во Флоренцію, т.-е. когда онъ придерживался еще стиля своего учителя, Перуджино. Само собою разумѣется, что, при такой предвзятой теоріи, практическая дѣятельность реформаторовъ могла выразиться лишь въ мистическо-религіозной живописи, въ манерѣ художниковъ XIV вѣка, въ стараніяхъ возвратить искусство къ его первоначальному христіанскому источнику. Изъ всѣхъ этихъ благихъ начинаній, какъ извѣстно, ничего не вышло; при всей искренности, при всѣхъ успѣхахъ воображенія, нельзя было перескочить назадъ четыре съ половиною вѣка, нельзя было забыть весь ходъ художественнаго развитія за этотъ періодъ времени, нельзя было сдѣлаться, по теоріи, вѣрующими, наивными, какими были художники XIV столѣтія. Изъ

всей фаланги реформаторовъ остался и выдвинулся одинъ Овербекъ, именно потому, что онъ обладалъ огромнымъ талантомъ, который жилъ и развивался помимо или, вѣрнѣе сказать, наперекоръ предвзятыхъ теорій. Во Франціи, судьба этихъ реформаторовъ была еще плачевнѣе: не только ничего изъ ихъ попытокъ не вышло, но они погибли въ морѣ насмѣшекъ, когда парижскіе буржуа провозгласили, что «l'art est un sacerdoce».

Не то видимъ мы въ Англіи. Англійскіе реформаторы не смѣялись и принялись за дѣло совершенно серьезно, съ глубокимъ убѣжденіемъ; къ тому же реформѣ не предшествовала никакая предвзятая теорія: Рёскинъ, извѣстный англійскій эстетикъ, выступившій первоначально съ защитой Тёрнера, поддерживалъ дорафаелистовъ въ печати только тогда, когда новая школа стала уже извѣстной и заявила о своемъ существованіи картинами на трехъ или четырехъ выставкахъ. Нельзя, слѣдовательно, предполагать, что начало движенія дано было Рёскинымъ. Тѣмъ не менѣе, съ тѣхъ поръ, какъ Рёскинъ сдѣлался глашатаемъ реформы, его имя самымъ тѣснымъ образомъ связалось съ дорафаелистами. Намъ поэтому прежде всего приходится изложить, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ, оригинальную эстетическую теорію Рёскина—теорію, оказавшую такое сильное вліяніе на англійскую живопись. Съ другой стороны, такъ какъ самая теорія Рёскина связана съ дѣятельностью такого высоко-даровитаго художника, какъ Тёрнеръ, и такъ какъ въ самомъ талантѣ Тёрнера обнаружились весьма замѣтно черты школы дорафаелистовъ, то для полноты исторической картины, имѣющей высокій теоретическій интересъ, мнѣ приходится прежде всего предложить небольшой этюдъ о Тёрнерѣ.

I.

«Первый разъ—говоритъ Д. В. Григоровичъ *),—какъ я увидалъ картины Тёрнера, онѣ не то чтобы мнѣ не понравились: сила таланта инстинктивно давала себя въ нихъ чувствовать и невольно влекла къ нимъ; но я не могъ дать себѣ яснаго отчета въ своемъ ощущеніи и внутренне раздражался, чувствуя, что тамъ есть что-то такое, что я несовершенно понимаю, что мнѣ недоступно. Припоминая все, что приводилось читать о Тёрнерѣ, я не могъ объяснить себѣ восторженныхъ похвалъ его соотечествен-

*) «Картины англійскихъ живописцевъ», Русскій Вѣстникъ 1862 г.

никовъ. Мало-по-малу однакожь, по мѣрѣ того, какъ я заживался въ Англіи, картины Тёрнера замѣтно производили на меня другое дѣйствіе. Неправдоподобность, которая съ перваго раза особенно поражала, перестала удивлять меня. Не скажу, чтобы время, давшее мнѣ возможность присмотрѣться къ произведеніямъ Тёрнера, сдѣлало меня его поклонникомъ: какъ прежде, такъ и теперь, похвалы ему англичанъ кажутся мнѣ преувеличенными; ни какъ не могу согласиться, чтобы этотъ художникъ былъ «величайшимъ пейзажистомъ, когда-либо существовавшимъ», какъ называетъ его г. Рёскинъ въ своихъ запискахъ, чтобы онъ былъ «пророкомъ, ниспосланнымъ отъ Бога для открытія тайны вселенной». Но, съ другой стороны, еще труднѣе согласиться съ мнѣніемъ Планша и Мерса, которые называютъ его, ни болѣе, ни менѣе, какъ пустымъ фантазеромъ. Несправедливость ихъ происходитъ отъ того, что они, вѣроятно, судили о картинахъ Тёрнера по эстампамъ; но — главное — и тотъ и другой едва ли знакомы съ природою Англіи. Лица, не бывшія на южныхъ моряхъ и на Востокѣ, всегда какъ-то недовѣрчиво смотрятъ на картины, гдѣ вода ярко голубаго или зеленаго цвѣта, гдѣ скалы и зданія, охваченныя закатомъ, горятъ, какъ бы облѣпленныя фольгой. Чтобы вѣрно судить о произведеніи искусства, а тѣмъ болѣе пейзажа, необходимо постоянно имѣть въ виду характеръ страны и природы, которыя служили моделью. Если принять это за общее правило, то оно особенно можетъ быть примѣнимо къ произведеніямъ англійской живописи; здѣсь художники, болѣе, чѣмъ-гдѣ нибудь, вдохновляются тѣмъ, что ихъ окружаетъ. Знакомство съ климатомъ Британіи объясняетъ отчасти тѣ особенности произведеній Тёрнера, тѣ ихъ эффекты, которые съ перваго взгляда кажутся такими странными, почти невозможными. Гдѣ, какъ не здѣсь, близость океана и частая переменна вѣтровъ подвергаютъ атмосферу такимъ быстрымъ, такимъ причудливымъ переменамъ?»

Справедливость этого замѣчанія Д. В. Григоровича я имѣлъ случай провѣрить на самомъ себѣ. Я самъ не разъ убѣждался, что англійская природа — лучший комментарий ко всей пейзажной англійской школѣ живописи. Безъ знакомства съ характеромъ англійской природы невозможно представить ее себѣ такъ близко и реально, такъ поэтически-вѣрно, какъ изображаютъ ее англійскіе пейзажисты. Французскіе художники, побывавъ въ Лондонѣ, посетивъ Національную галерею, пройдясь по заламъ Тёрнера, приходятъ сначала въ отчаяніе: они ничего не понимаютъ въ этой «стран-

ной» живописи и упрекають ее въ фантастичности, въ какой-то поэзіи для поэзіи, въ пренебреженіи къ яснымъ и правильнымъ очертаніямъ, въ какой-то произвольной, несоотвѣтствующей дѣйствительности, фантазмагоріи колорита. Но потомъ они успокаиваются, рѣшая сплеча, по французской привычкѣ, что англійская пейзажная живопись ничего не стоитъ, и что хваленый Тёрнеръ — не чета какому-нибудь Корр. Однако тѣ изъ нихъ, болѣе благоразумные и обстоятельные, которые хотя бы случайно познакомились съ дѣйствительнымъ характеромъ англійской природы, быстро мѣняютъ свое мнѣніе о Тёрнерѣ и, послѣ насмѣшливаго отношенія къ великому англійскому художнику, приходятъ въ неописанный восторгъ предъ его картинами, усиливаясь подражать ему, хотя бы въ частностяхъ. Къ этому слѣдуетъ прибавить еще и то, что французы слишкомъ слабы въ памяти и даже съ собственной исторіей искусства плохо знакомы. Они забыли, или не знаютъ, что нынѣшняя школа французскаго пейзажа, съ Корр, Добиньи и Руссо, цѣликомъ явилась какъ результатъ знакомства съ англійской пейзажной живописью конца прошлаго столѣтія, которая уже тогда освободилась отъ условности и непосредственно стала возсоздавать природу, между тѣмъ какъ французское искусство безплодно коснѣло въ условномъ классицизмѣ, унаслѣдованномъ отъ Н. Пуссена и К. Лоррена.

Извѣстно, что туманъ — характерная особенность англійской природы. Онъ главнымъ образомъ опредѣляетъ тѣ свѣтовые эффекты, которые такъ привлекательны въ Англіи. Подъ покровомъ тумана, въ особенности когда онъ не особенно густъ, очертанія предметовъ, зданій и деревьевъ теряютъ свою рѣзкость и пріобрѣтаютъ какой-то полуфантастическій, полуреальный характеръ, дѣйствующій чрезвычайно сильно и совершенно эстетически. Рассѣянный въ воздухѣ солнечный свѣтъ пріобрѣтаетъ мягкость, пронизываетъ туманъ и разрѣшается въ чуть-чуть замѣтные цвѣта радуги, придавая столь волшебный характеръ и безъ того прелестной природѣ, что вниманіе невольно останавливается, пріятно ласкаемое какой-то дивной симфоніей, въ которой гармонически сливаются фантастическое съ реальнымъ. Туманъ въ небѣ, когда оно свободно отъ тучъ, производитъ одинъ изъ самыхъ сильныхъ эффектовъ: скрашенный солнцемъ и сквозящій, какъ янтарь, онъ рѣдко разливается ровнымъ сводомъ; приводимый въ движеніе вѣтромъ, онъ медленно переливается, принимая самыя причудливыя формы.

Тёрнеръ воспроизводилъ съ поразительнымъ мастерствомъ эту игру свѣта въ туманѣ, и нѣтъ никакого сомнѣнія, что, воспитанный среди англійской природы, впитавшій въ себя съ дѣтства обаяніе этихъ свѣтовыхъ эффектовъ, экзальтированный донельзя, развившій свою фантазію до возможныхъ предѣловъ, онъ можетъ считаться однимъ изъ самыхъ причудливыхъ, но въ то же время и самыхъ глубокихъ поэтовъ природы. Тёрнеръ родился въ Лондонѣ, въ 1775 году, и съ дѣтства почувствовалъ призваніе къ живописи. Сначала подъ руководствомъ Монро, потомъ Козена, онъ усовершенствовалъ себя въ акварели и, пробывъ одинъ годъ въ королевской академіи, выставилъ въ 1789 году на судъ публики одинъ лондонскій видъ. Тогда ему было всего пятнадцать лѣтъ. Вскорѣ онъ приобрѣлъ извѣстность прекраснаго рисовальщика и иллюстратора. Издатели иллюстрированныхъ книгъ заваливали его заказами; съ цѣлью выполнить ихъ, онъ исколесилъ Англію вдоль и поперекъ, и плодомъ этихъ путешествій была большая коллекція акварелей. Въ 1793 г. Тёрнеръ въ первый разъ выставилъ картину писанную масляными красками: «Шквалъ». Получивъ въ 1802 году званіе академика, онъ отправился на континентъ, посѣтилъ Францію, берега Рейна и Швецарію. Въ 1807 году онъ занялъ каѳедру перспективы въ королевской академіи. Въ томъ же году онъ предпринялъ изданіе «*Liber studiorum*», длившееся безостановочно въ теченіи двѣнадцати лѣтъ. Построенная по плану «*Liber veritatis*» Клода Лоррена, эта коллекція этюдовъ вполне уясняетъ особенности таланта Тёрнера. Нѣкоторые изъ офортовъ, находящіеся тутъ, принадлежатъ самому Тёрнеру; въ этихъ офортахъ онъ такъ же силенъ, какъ и Рембрандтъ: въ особенности удивительны у него солнечные эффекты. Въ Италіи онъ былъ три раза: въ 1819, 1829 и 1840 годахъ.

Грубый въ обращеніи съ людьми, чрезвычайно некрасивый, всегда одѣтый небрежно и даже грязно, нелюдимый, мрачный, сосредоточенный, прослывшій скупцомъ и мизантропомъ, Тёрнеръ жилъ совершенно уединенно въ своемъ собственномъ домѣ, 47, Queen-Anne street, West. Онъ часто отлучался изъ дому и пропадалъ неизвѣстно-гдѣ по нѣсколькимъ днямъ. Въ одну изъ такихъ таинственныхъ отлучекъ онъ скоропостижно умеръ, въ 1851 году, семидесяти-пяти лѣтъ отъ роду, въ окрестностяхъ моста Bittersea, на берегу Темзы, въ бѣдной лачужкѣ, гдѣ женщина, прислуживавшая ему, знала его подъ вымышленнымъ именемъ Брукса. Онъ былъ погребенъ рядомъ съ сѣромъ Джозуа Рей-

нольдсомъ, въ соборѣ святаго Павла. Тёрнеръ завѣщалъ Англіи все свое состояніе и всѣ свои картины, но съ условіемъ, чтобы въ теченіи десяти лѣтъ правительство позаботилось устроить общественный музей его картинъ, а деньги употребило на благотворительное учрежденіе для бѣдныхъ художниковъ. Это завѣщаніе оспаривалось родственниками умершаго. Примиреніе состоялось на слѣдующихъ основаніяхъ: всѣ оставшіяся послѣ Тёрнера произведенія живописи дѣлаются собственностью государства, а коллекціи гравюръ и другіе предметы переходятъ въ собственность ближайшему его родственнику. Его состояніе было оцѣнено въ 140,000 фун. стерл., изъ которыхъ 20,000 получила королевская академія.

Художественную дѣятельность Тёрнера можно раздѣлить на три эпохи. Къ самому раннему періоду, около 1805 года, относится «Кораблекрушеніе» (№ 476 Національной галереи). Въ этотъ періодъ, онъ видимо находится подъ вліяніемъ Вильсона и голландцевъ. Съ 1819 года, т.-е. съ первой поѣздки въ Италію, онъ сильно интересуется Клодъ Лорреномъ и старается приблизиться къ его манерѣ. До какой степени онъ былъ озабоченъ этимъ художникомъ видно изъ того, что онъ завѣщалъ двѣ изъ лучшихъ своихъ картинъ специально Національной галерей («Основаніе Коринѳа» и «Восходящее солнце въ туманѣ»), съ условіемъ, чтобы онѣ висѣли между двумя картинами Клода Лоррена. И дѣйствительно, онѣ помѣщены въ залѣ № IX, между «Вѣнчаніемъ Исаака и Ревекки» и «Отъѣздомъ царицы Савской». Къ этой эпохѣ принадлежатъ: «Язонъ», «Десять египетскихъ язвъ», «Апполонъ и змѣй Пифонъ», «Кораблекрушеніе Минотавра», «Дидона и Эней», «Раззореніе Карфагена», «Ричмондъ-Гиль». Въ томъ же 1819 году, послѣ итальянскаго путешествія, въ манерѣ и приемахъ Тёрнера замѣчается рѣзкая перемѣна. Въ прежнихъ своихъ картинахъ онъ удѣлялъ гораздо больше мѣста тѣни, чѣмъ свѣту; его рисунокъ былъ энергиченъ, точенъ, твердъ; съ 1819 года онъ все больше и больше занятъ свѣтовыми эффектами; свѣтъ играетъ первую роль въ его картинахъ—свѣтъ безъ контраста съ тѣнію; его колоритъ обогащается цѣльными, яркими цвѣтами, — пурпуромъ, голубымъ цвѣтомъ, оранжевымъ. Эта манера особенно ярко выступаетъ въ его «Улиссѣ и Полифемѣ».

Въ теченіи послѣднихъ двадцати лѣтъ своей жизни, Тёрнеръ еще больше пристращается къ свѣтовымъ эффектамъ; форма у него блѣднѣетъ, контуры сглаживаются и сливаются съ окружающимъ воздухомъ, или обозначаются только цвѣтными нюансами,

едва замѣтными, или необычайно яркими контрастами цвѣтовъ радуги. Фантастичность и сверхъестественность характеризуютъ картины этого періода. Образцами этой манеры могутъ служить «Окрестности Венеціи» и «Поѣздъ желѣзной дороги на виадукѣ, въ туманѣ» (The Great-Western Railway). Наиболѣе замѣчательныя картины Тёрнера, принадлежащія къ этой—эпохѣ, «Путешествіе Чайльд-Гарольда» и «Сраженіе корабля Смѣлый». Съ 1790 по 1850 годъ Тёрнеръ выставилъ въ королевской академіи 257 картинъ и рисунковъ.

Однако такое подраздѣленіе на эпохи, удобное, чтобы ориентироваться среди разнообразныхъ проявленій этого таланта, не имѣетъ въ себѣ ничего необходимаго, рациональнаго, дѣйствительно существовавшаго въ натурѣ Тёрнера. Одна манера не противорѣчитъ другой, не составляетъ отрицанія другой; все это сливается въ одно цѣлое въ самой жизни и представляется какъ постепенное, все болѣе и болѣе усиливающееся развитіе тѣхъ основныхъ элементовъ, которые лежали въ натурѣ таланта Тёрнера. Но эта точка зрѣнія, къ сожалѣнію, обыкновенно забывается, когда говорятъ о Тёрнерѣ; вся дѣятельность знаменитаго художника раздѣляется критиками на двѣ половины, не имѣющія между собой ничего общаго, разъединенныя пропастью. Въ первой половинѣ, критика видитъ талантъ, умъ, наблюдательность, во второй—помѣшательство и безуміе. Между тѣмъ нѣтъ ничего ошибочнѣе подобнаго подраздѣленія и подобной оцѣнки. Въ дѣйствительности, съ первыхъ же шаговъ Тёрнера на поприщѣ живописи, мы уже видимъ у него въ зародышѣ особенности, потомъ которыя постоянно развивались, играли все болѣе и болѣе значительную роль и подъ-конецъ выступили на первый планъ, затмивъ собой все остальное. Такимъ образомъ, здѣсь нѣтъ ни упадка таланта, ни извращенія натуры, ни болѣзненнаго настроенія, но есть нормальное, вполне естественное развитіе. Въ настоящемъ очеркѣ я не имѣю возможности сдѣлать болѣе или менѣе обстоятельный анализъ произведеній Тёрнера; ограничусь, поэтому, только кое-какими указаніями.

Въ началѣ своей дѣятельности, Тёрнеръ несомнѣнно подчиняется вліянію съ одной стороны Клода Лоррена, съ другой—Генсборо, какъ-бы ищетъ своей дороги и находитъ ее приблизительно около 1723 года. Всю силу своего необыкновеннаго таланта онъ направилъ на изученіе свѣта. Сосредоточивая на маломъ пространствѣ возможно большую сумму свѣта, онъ выбираетъ чаще всего

громадныя, широкія поверхности, способныя отразить свѣтовые лучи, беретъ глубокую и широкую даль, громадный сводъ неба, обширное пространство моря. По мѣрѣ того, какъ покоряется ему техника, онъ пренебрегаетъ обычными первыми планами, контрастами свѣта и тѣни. Разнообразіе свѣтовыхъ эффектовъ въ картинахъ Тёрнера поразительно: сумерки, заря, пурпуръ заходящаго солнца, какъ-бы зажигающаго своими лучами морскія волны, воды Венеціи, англійскіе берега, замки, лѣса, горы, тихія озера, океанъ въ бурю, погибающіе корабли, морскія сраженія, цѣлыя плавающія эскадры, внутренность домовъ, гостиныя, анатомическіе и орнитологическіе кабинеты, животныя, насѣкомыя, цвѣты,—въ картинахъ Тёрнера вы находите цѣльный, безконечный міръ, міръ реальностей и міръ страстно-возбужденной фантазіи, какъ бы слившійся въ одно цѣлое, изумительно гармоничное, выдѣляющее изъ себя поразительную полноту жизни и блеска. Въ этомъ смыслѣ, Тёрнера можно назвать геніальнымъ художникомъ, рѣдко достигающимъ полного выраженія своего генія, но часто необыкновенно глубокимъ. Отличительной чертой его таланта можно признать способность приподнимать передъ зрителями завѣсу «таинственной мистической природы». Д. В. Григоровичъ, хотя и не поклонникъ таланта Тёрнера, находитъ однако, что въ немъ присутствуетъ какой-то пламень, какая-то энергія, которыми, въ такой мѣрѣ какъ у него, такъ щедро, надѣляются только избранныя, особо отличенныя личности. Для характеристики его взгляда и манеры, г. Григоровичъ указываетъ на двѣ картины: «Италія» и «Гастингсъ». «Въ первой картинѣ, ни одинъ туристъ, а тѣмъ менѣе итальянецъ, не встрѣтитъ напоминанія о родинѣ Данте и Рафаеля; ее даже нельзя назвать идеальнымъ представленіемъ итальянской природы: такой пейзажъ можетъ возникнуть только въ воображеніи, возбужденномъ гашишемъ, представиться во снѣ, въ степномъ миражѣ, или существовать въ царствѣ воздушныхъ духовъ и волшебницъ. Горы какого-то страннаго, хотя и величаваго очертанія отливаютъ всѣми цвѣтами драгоцѣнныхъ камней; небо горитъ и кипитъ, какъ плавленное золото; деревья и зелень сверкаютъ скорѣе какъ изумруды, чѣмъ какъ листья; все это между тѣмъ такъ широко и пространно, такъ заманиваетъ глазъ и воображеніе, и вмѣстѣ съ тѣмъ писано съ такимъ изумительнымъ мастерствомъ, съ такимъ могуществомъ и силой, что невольно засматриваешься по часамъ. Второй пейзажъ характеризуетъ первую манеру мастера, когда онъ болѣе держался правды, когда искалъ поэзіи въ дѣйствительности. Въ

Англии каждый день встрѣчаешь эти облака сизо-перловаго цвѣта, несомыя вѣтромъ; сплошь и рядомъ открываются въ нихъ, какъ на картинѣ Тёрнера, эти провалы, въ которыхъ солнце, разливаясь полосою по дальнему морю, трогаетъ блестящими точками паруса. Плоскій песчаный берегъ и городъ Гастингсъ пересѣчены радугой; на первомъ планѣ большія рыбацкія лодки съ трепещущими парусами. Все это такъ же полно жизни и вѣрно, какъ въ самой природѣ».

Въ Тёрнерѣ мы встрѣчаемъ поучительный примѣръ выходящаго изъ ряда таланта, который роковымъ образомъ пошелъ по покатой плоскости природныхъ задатковъ и— величайшій поклонникъ природы — кончилъ тѣмъ, что потопилъ ее въ лучахъ необузданной и совершенно болѣзненной фантазіи. Въ немъ мы находимъ всѣ особенности англійскаго генія, встрѣтившіяся здѣсь въ изумительной полнотѣ: богатую фантазію, исканіе таинственнаго и фантастическаго, этический элементъ какъ — бы самъ собою выступающій, чувство реальности въ поразительной полнотѣ, чутье прекраснаго, разцвѣтающее на почвѣ этического, внутренній міръ души, находящій свое выраженіе во внѣшнемъ мірѣ явленій и реальностей. Такая художественная концепція, конечно, не имѣетъ ничего общаго не только съ художественнымъ міровозрѣніемъ Возрожденія, но и съ нашимъ европейскимъ эстетическимъ кодексомъ. Это—два разныхъ міра, почти не соприкасающіеся, но одинаково любопытные и поучительные. Не мудрено, что Тёрнеръ, заканчивая собою первый фазисъ исторіи англійской живописи, открываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ второй и становится какъ-бы родоначальникомъ того художественнаго движенія, которое въ Англии получило названіе дорафаелизма.

II.

Посредникомъ и связью между Тёрнеромъ и дорафаелистами является Рёскинъ *). Одаренный необыкновенной силой убѣжде-

*) Джонъ Рёскинъ (Ruskin), родившійся въ Лондонѣ въ 1814 году и блестяще окончившій курсъ въ оксфордскомъ университетѣ, изучалъ живопись подъ руководствомъ Коплей-Фильдинга и Гардинга. Нѣкоторыя его композиціи, составляющія въ настоящее время большую рѣдкость, указываютъ на весьма недюжинный талантъ. Но извѣстность онъ пріобрѣлъ, какъ художественный критикъ. Его первое сочиненіе, безъ фамиліи автора, «Modern Painters» (1843 г.), посвящено защитѣ Тёрнера и современной школы англійскихъ пейзажистовъ. Огромный успѣхъ книги заставилъ его продолжать начатое дѣло; но прежде, чѣмъ приступить къ нему,



Фот. Штейнз. Почтамтская 13

Иванъ Грозный и его мамка
картина К. Ф. Венига



нія и настойчивости, онъ болѣе сорока лѣтъ работалъ въ одномъ и томъ же направленіи, не щадивъ ни времени, ни денегъ. Онъ посѣтилъ всѣ европейскія галереи и во время своихъ продолжительныхъ пребываній въ Италіи спеціально изучилъ архитектуру и живопись. Имѣя независимое состояніе, онъ сдѣлался щедрымъ покровителемъ искусства, покупалъ по дорогой цѣнѣ произведенія художниковъ, еще совершенно неизвѣстныхъ, и воспитывалъ на свой счетъ талантливыхъ молодыхъ людей. Кромѣ того, онъ даромъ преподавалъ рисованіе въ основанной имъ школѣ и читалъ публичныя лекціи для рабочихъ. Мало найдется въ Европѣ художниковъ-критиковъ, которые обладали бы такими обширными познаніями, такой искренностью убѣжденій, такимъ писательскимъ талантомъ. Его эстетическія теоріи какъ-бы слились съ его религіозными, философскими, литературными и политическими мнѣніями. Искусство для Рёскина составляло органически-существенную часть всемірной исторіи. Хотя онъ почти исключительно занимался архитектурой и живописью, но тѣмъ не менѣе интересовался всѣми отраслями знанія и искусства, стараясь расширить умственный горизонтъ общества, возвысить челоуѣка во всѣхъ отношеніяхъ, придать живописи роль, которая имѣла бы цѣлью совершенствованіе людей. Его прозвали величайшимъ художникомъ слова, и какъ подобная похвала ни можетъ показаться странною, онъ заслужилъ ее: онъ—настоящій поэтъ въ своихъ описаніяхъ, богатый красками, образами, краснорѣчіемъ, чувствомъ. Его обвиняли въ противорѣчіяхъ, и это—вѣрно: при всей своей впечатлительности, при необыкновенномъ богатствѣ общихъ идей, онъ чрезвычайно остороженъ въ своихъ выводахъ; но его выводы носятъ на себѣ отпечатокъ его симпатій и антипатій. Онъ постоянно возвращается назадъ, старается убѣдить себя и другихъ, разсматриваетъ предметъ со всѣхъ точекъ зрѣнія, самымъ добросовѣстнымъ образомъ приводя доказательства *pro* и *contra*; его умъ питается самыми разнообраз-

онъ считалъ необходимымъ расширить свои познанія. Съ этою цѣлью онъ отправился въ Италію, гдѣ пробылъ около трехъ лѣтъ. Плодомъ этого путешествія былъ второй томъ (1846) означеннаго сочиненія, въ которомъ онъ объясняетъ приемы старой римской и венеціанской школъ. Третій и четвертый томы (1855—1856) посвящены современнымъ англійскимъ художникамъ; тутъ онъ рѣшительно становится на сторону дорафаелизма. Кромѣ того, Рёскинъ написалъ: «The seven lamps of Architecture» (1849), «The stones of Venice» (1853), гдѣ является поклонникомъ готической архитектуры; затѣмъ, «Lectures on Architecture and Painting» (1854) объяснительный текстъ къ роскошному альбому Тёрнера англійскихъ портовъ (Turner's the Harbours of England), «Notes on principal pictures», «Etchings of the dust» и «Sesame and lilise» (1865), не считая множества мелкихъ статей, помѣщенныхъ въ лучшихъ англійскихъ журналахъ съ 1847 года.

ными, иногда противоположными идеями и чувствами, возбужденными самыми различными впечатлѣніями. Однимъ словомъ, въ Рёскинѣ происходитъ постоянная борьба между его впечатлѣніями, которыя увлекаютъ его въ одну сторону, и его предвзятыми идеями, увлекающими его въ другую, — борьба двухъ различныхъ инстинктовъ.

Хотя, приступая къ своей роли критика, Рёскинъ не мечталъ еще ни о какой теоріи и задался цѣлью доказать превосходство Тёрнера и современныхъ англійскихъ пейзажистовъ предъ пейзажистами итальянскими, фламандскими, французскими XVII столѣтія, однако можно сказать, что онъ посвятилъ свою жизнь на то, чтобы доказать, что эпоха Возрожденія есть начало упадка живописи—моментъ, когда серьезная мысль, искреннее чувство и живое воображеніе стали уступать свое мѣсто поверхностной чувственности, тщеславной хвастливости техники, исканію красивыхъ формъ помимо всякаго серьезнаго содержанія. Эта инстинктивная антипатія къ Возрожденію объясняетъ всю его эстетику, все то, что въ его теоріи есть ложнаго и справедливаго. Въ этомъ отношеніи, нѣтъ ничего произвольнаго, какъ оцѣнка, даваемая имъ художественнымъ произведеніямъ XV и XVI столѣтій. Потому только, что ему антипатична цѣль, къ которой стремились Рафаэль и Корреджо, потому только, что его симпатіи увлекаютъ его въ другую сторону, Рёскинъ признаетъ фальшивой дорогу, по которой шло Возрожденіе. Къ тому же онъ постоянно смѣшиваетъ понятія искренности и правды. Идеаль Возрожденія, можетъ быть, былъ условнымъ идеаломъ; но представители итальянскаго искусства искренне въ него вѣрили. Такимъ образомъ, при исключительномъ воззрѣніи, можно сказать, что направленіе Возрожденія было ложно, но ни въ какомъ случаѣ нельзя заключить, что оно было неискренне. Если, однако, взглядъ Рёскина на эпоху Возрожденія ложенъ и не выдерживаетъ строгой критики, то чувство, скрывающееся подъ этимъ взглядомъ, глубоко и правдиво. Съ проницательностью ненависти онъ чувствуетъ приближеніе враждебнаго ему элемента, прежде чѣмъ этотъ элементъ сдѣлался видимымъ, прежде чѣмъ сталъ существовать; онъ предчувствуетъ господство правила, приѣма, регламентаціи для вдохновенія и таланта, господство того доктринаризма, несомнѣнно возникшаго въ концѣ эпохи Возрожденія, который долженствовалъ подавить свободу воображенія и свободу совѣсти, восторжествовалъ въ литературѣ, искусствѣ, политикѣ, религіи Трентскаго собора, и повсюду стремился къ подавленію

личности и проявленія индивидуальности. «Противъ развращеннаго папства — говоритъ Рёскинъ — возстали два сорта противниковъ: протестанты въ Германіи и въ Англіи, и раціоналисты въ Италіи и во Франціи. Первые требовали очищенія религіи, вторые — ея упраздненія. Протестантъ сохранилъ религію, но вмѣстѣ съ римской ересью отбросилъ искусство и такимъ образомъ лишился вліянія. Раціоналистъ сохранилъ искусство, но отбросилъ религію... Такъ возникло то раціоналистическое искусство, обыкновенно называемое Возрожденіемъ, которое отличается идеей, съ какой оно возвратилось къ язычеству не съ тѣмъ, чтобы его возвысить до христіанства, но съ тѣмъ, чтобы идти по слѣдамъ язычества, въ качествѣ подражателя и ученика... Въ живописи его представителями были Джуліо Романо и Николѣ Пуссенъ; въ архитектурѣ — Сансовино и Палладіо. Вмѣстѣ съ раціоналистическимъ искусствомъ наступаетъ упадокъ во всѣхъ направленіяхъ; всюду — наплывъ глупости и лицемерія. Мифологія, вначалѣ дурно понятая, вскорѣ впадшая въ безумную чувственность, отодвигаетъ на второй планъ изображеніе христіанскихъ сюжетовъ, превратившееся въ богохульство подъ кистью Карраччей. Боги безъ мощи, нимфы безъ цѣломудрія, сатиры безъ первобытной наивности, люди, не имѣющіе ничего людскаго, перемѣшаны въ нелѣпыхъ группахъ.... Умъ, злоупотребляющій самимъ собой, понижается все больше и больше; мизерная школа пейзажа узурпируетъ мѣсто исторической живописи, впавшей въ циническій педантизмъ... Таково царство Сальватора Розы съ его фальшью, Клода Лоррена съ его идеаломъ кондитера, Гаспара Пуссена и Каналетто съ ихъ тоскливымъ однообразіемъ.»

Преслѣдуя дальше свои нападки, Рёскинъ находитъ, что искусство, какимъ оно стало въ эпоху Возрожденія, есть ни что иное, какъ фабрикація пріятныхъ предметовъ, имѣющихъ значеніе лишь постольку, поскольку они доставляютъ минутное удовольствіе, подобно духамъ. А между тѣмъ, по своей сущности и цѣлямъ, искусство должно быть орудіемъ воспитанія, постояннымъ усиліемъ съ цѣлью созданія произведеній, имѣющихъ серьезное значеніе и продолжительное вліяніе. Искусство должно занимать мѣсто на-ряду съ исторіей, наукой, моралью; оно должно быть средствомъ выраженія тѣхъ результатовъ, къ которымъ привело художника исканіе истины во всѣхъ направленіяхъ. Художникъ долженъ руководствоваться единственнымъ благороднымъ инстинктомъ чело-вѣческой натуры, тѣмъ инстинктомъ, который въ одно и то же

время является принципомъ любви, самоотверженія, всего умственнаго и нравственнаго совершенствованія. Только одинъ этотъ инстинктъ, по мнѣнію Рёскина, можетъ закрѣпить за искусствомъ вѣчную юность; только онъ даетъ возможность художнику создавать произведенія вѣчно живыя, вѣчно новыя, потому что эти произведенія являются воплощеніемъ принципа развитія, потому что они могутъ имѣть благотворное вліяніе на массы.

Уже изъ этого бѣглаго очерка взглядовъ Рёскина видно, что его эстетическая теорія тѣсно связана съ его религіозными понятіями. Было бы, однако, въ высшей степени несправедливо считать Рёскина чѣмъ-то въ родѣ несговорчиваго и упрямаго богослова, примѣняющаго къ искусству принципы, не имѣющіе ничего общаго съ нимъ. Точка отправленія Рёскина—не его религіозныя вѣрованія, но къ нимъ онъ приходитъ путемъ наблюденій, впечатлѣній и понятій, нахлынувшихъ къ нему со всѣхъ сторонъ. Къ тому же его взгляды, какъ они ни односторонни, тѣсно связаны съ стремленіями, вносимыми англо-саксонцами въ религію и въ политику. Обвиненіе, направленное Рёскинымъ противъ Возрожденія, обвиненіе въ томъ, что оно убило архитектуру своимъ сервиллизмомъ, отвращеніе, которое онъ питаетъ къ непогрѣшимости классическихъ пріемовъ, напоминаютъ тѣ нападки, какіе были дѣлаемы реформаціей на католицизмъ, признающій только за церковью даръ познанія божественной истины. Эта тѣсная связь, существующая между религіозными инстинктами англичанъ и стремленіемъ, замѣчаемымъ въ настоящее время больше, чѣмъ когда либо въ англійскомъ искусствѣ, — связь эта, говоримъ мы, еще виднѣе тамъ, гдѣ Рёскинъ вооружается противъ другаго слѣдствія эпохи Возрожденія, противъ преувеличенной, ничѣмъ неоправдываемой вѣры въ знаніе, въ науку. «Никакія названія въ анатоміи, въ перспективѣ, въ геометріи—пишетъ онъ—не научатъ никого тому, какимъ долженъ быть и какимъ долженъ казаться предметъ, до тѣхъ поръ, пока онъ самъ, собственными глазами, не увидитъ, каковъ этотъ предметъ и какимъ онъ кажется въ дѣйствительности. До сихъ поръ еще не достаточно ясно понято существенное различіе между функціями художника и функціями мыслителя. Художникъ, это—человѣкъ, получившій отъ Бога даръ видѣть и чувствовать, даръ возбуждать въ своемъ мозгу воспоминанія о виденныхъ предметахъ и запечатлѣвать ощущенія, произведенныя въ немъ этими предметами. Ничего не зная о геологическомъ строеніи скалъ, ясно-видящій однимъ взглядомъ, подобно Тёрнеру, открываетъ въ формѣ

горъ болѣе, чѣмъ могутъ когда-либо открыть всѣ академіи міра. Никогда не державъ въ рукѣ скальпеля, сынъ какого-нибудь красильщика, Тинторетто, открываетъ такую удивительную игру мускуловъ, которая ставитъ въ тупикъ всѣхъ анатомовъ земнаго шара». Однимъ словомъ, по мнѣнію Рёскина, все то, что можетъ быть выражено абстрактной формулой, все, до чего можно дойти путемъ знанія, усиленіемъ воли,—все это не имѣетъ никакого значенія въ искусствѣ. Дарованіе, присущее живописцу, обнаруживается только тогда, когда онъ почувствуетъ себя въ силахъ передавать другому то, что по существу неопредѣленно и преходяще, то, что и самъ онъ не въ состояніи выразить словами. Въ концѣ концовъ, функція художника сводится на функцію и на свидѣтельство очевидца и, если онъ не можетъ сказать: «*veni, vidi*», то никогда не будетъ имѣть права сказать: «*visi*». Невозможно передать другому результаты способностей его сосѣда, невозможно научить человѣка создавать художественныя произведенія, если онъ не обладаетъ творческимъ духомъ. «Геній въ искусствѣ не приобрѣтается; онъ — выраженіе души человѣка, которую Богъ создалъ великою».

Послѣдняя фраза прекрасно резюмируетъ всю полемику Рёскина противъ Возрожденія. Въ сущности, весь вопросъ заключается въ томъ: должно ли искусство быть выраженіемъ индивидуальнаго чувства, свободной личности человѣка, или же оно — не болѣе какъ примѣненіе безличныхъ правилъ, которыя могутъ быть выведены изъ науки; другими словами, все дѣло сводится на вѣчный споръ между Сѣверомъ и Югомъ, споръ о правахъ индивидуальности и объ авторитетѣ разума. Извѣстно, что южанинъ безпечень, изобрѣтателенъ, склоненъ болѣе, чѣмъ сѣверянинъ, покоряться традиціи, слушать общественное мнѣніе. Это, конечно, справедливо, но только отчасти. Если романскія племена всегда склонны были жертвовать свободой личности, то только потому, что слишкомъ довѣрялись воспитанію, приобрѣтенному знанію, различнымъ системамъ администраціи и общимъ законамъ, которые будто-бы гарантируютъ всѣмъ, способнымъ и неспособнымъ, результаты мудрости и генія. Совершенно другой взглядъ выработался на Сѣверѣ. Протестантизмъ основалъ свободу совѣсти, настаивая на неизбѣжности благодати, т.-е., другими словами, на безсиліи разума; Англія создала политическую свободу, отрицая правоспособность регламентовъ, долженствующихъ будто-бы представлять коллективный разумъ націи. Въ сущности, то же самое дѣлаетъ и Рёс-

кинъ: отрицая, въ другой формѣ, науку, онъ провозглашаетъ превосходство индивидуальнаго вдохновенія. Его эстетика имѣетъ совершенно англійскій характеръ. Чувство, лежащее въ основѣ всѣхъ его нападокъ на античное искусство и на Возрожденіе, личное предрасположеніе, сдѣлавшее его горячимъ поклонникомъ готики, пріемъ, благодаря которому онъ такъ искусно примѣшиваетъ свои вѣрованія къ своимъ взглядамъ на архитектуру и живопись,—все это исходитъ у него изъ одного и того же источника. Онъ продолжаетъ—конечно, въ другой области и другими орудіями—борьбу Лютера съ религіознымъ универсализмомъ Рима, борьбу Витикинда съ универсальной монархіей Карла Великаго. Истинными стимулами его являются страстная любовь къ жизни, отвращеніе отъ смерти, презрѣніе ко всякимъ регламентаціямъ духа человѣческаго, непреклонный англо-саксонскій индивидуализмъ, которому, кажется, предназначено самою судьбой защищать право личности.

III.

Читая мѣстами капитальное, хотя и безъ опредѣленнаго плана, объемистое сочиненіе Рёскина: «Modern Painters», кажется, что вы имѣете дѣло съ крайнимъ реалистомъ на французскій ладъ—реалистомъ, для котораго хорошо написанный качанъ капусты гораздо дороже, чѣмъ всѣ мысли, всѣ побужденія души человѣческой. Само-собой разумѣется, что Рёскинъ очень далекъ отъ такого реализма; но, къ несчастію, онъ зачастую прибѣгаетъ къ реалистической фразеологіи, такъ что уловить его мысль иногда довольно трудно. Онъ не разъ¹ повторяетъ, что единственная цѣль искусства—передавать дѣйствительность такъ, какъ она есть, что картина есть не болѣе какъ вѣрный и точный отчетъ, что все, что выходитъ изъ предѣловъ отчета, есть недостатокъ. Но стоитъ только перевернуть страницу—и вы видите передъ собою уже не реалиста, а какого-то мистика, для котораго матеріальная видимость предметовъ не есть даже внѣшняя правда. Эта странность объясняется, какъ мнѣ кажется, тѣмъ обстоятельствомъ, что въ умѣ Рёскина постоянно боролись два непримиримыя начала, и тутъ мы опять встрѣчаемся съ особенностью англійской натуры, въ которой практическій смыслъ, любовь къ точному наблюденію и къ положительному факту уживаются съ сильно развившейся вну-

тренней жизнью, съ душевными запросами высшаго порядка и даже съ самымъ крайнимъ мистицизмомъ.

Что же, однако, считаетъ Рёскинъ художественной правдой? Вся его книга, въ общемъ, есть ничто иное, какъ страстная обвинительная рѣчь противъ столь часто встрѣчающагося заблужденія, по которому живопись—не болѣе, какъ искусство подражательное. Упадокъ живописи, по его мнѣнію, начался съ того момента, когда появилась погоня за точной передачей «внѣшней правды». Онъ замѣчаетъ, между прочимъ, что сходство, обманывающее глазъ, доходящее до иллюзіи, зависитъ исключительно отъ кажущагося рельефа, и что такимъ образомъ, въ лучшемъ случаѣ, оно—не болѣе, какъ частичная правда самага низшаго порядка, приобрѣтаемая на счетъ самыхъ важныхъ и характеристичныхъ особенностей предмета. Къ тому-же—прибавляетъ Рёскинъ—рабское подражаніе есть, буквально, противоположность правды, есть ложь по той простой причинѣ, что оно не только не знакомитъ насъ съ предметами, но и удаляетъ наше вниманіе отъ нихъ «Представьте себѣ—говоритъ онъ,—что художникъ написалъ героя и его лошадь. Мы одинаково будемъ любоваться какъ тѣмъ, такъ и другою, т.-е. будемъ любоваться и интересоваться не самими предметами, а тѣмъ искусствомъ, съ какимъ они воспроизведены художникомъ... Вы видите слезы: они могли быть вызваны искусственно, притворно, или же появиться вслѣдствіе сильнаго страданія; вы можете на нихъ смотрѣть съ той или другой точки зрѣнія, но одновременно считать ихъ и искусственными, и естественными, вы не можете; если онѣ приводятъ васъ въ восторгъ, какъ совершенство притворства, искусственности, то онѣ не трогаютъ васъ, какъ слѣдствіе страданія».

И такъ, для Рёскина художественная правда не есть вѣрность и точность въ передачѣ внѣшности. Правда, имѣющая важность въ искусствѣ, есть правда передачи «значенія» внѣшности, объясненіе того, что эта внѣшность открываетъ намъ относительно функций, отношеній, сущности предметовъ. Нельзя не замѣтить, что понимаемая такимъ образомъ художественная правда есть, собственно говоря, не приѣмъ искусства, а науки; наука опредѣляетъ предметъ, анализируя его, расчленяя; она даетъ намъ не впечатлѣніе предмета, а лишь совокупность его характеристическихъ признаковъ. Съ этой точки зрѣнія можно сказать, что Рёскинъ—не столько реалистъ, сколько послѣдователь Платона, для котораго важны и единственно реальны законы и типы, абсолютныя и

личные сущности, воспроизводимыя лишь приблизительно формами дѣйствительности.

Переходя отъ этого общаго опредѣленія къ подробностямъ, Рёскинъ анализируетъ чрезвычайно обстоятельно и детально все то, что относится къ этому «значенію» внѣшности. До чего доходитъ обстоятельность этого анализа, до какой степени Рёскинъ требователенъ по отношенію къ художнику, видно между прочимъ изъ того, что онъ «открываетъ» въ какомъ-нибудь клочкѣ земли. Въ скатѣ или пригоркѣ, обозначенныхъ у обыкновеннаго художника двумя-тремя мазками, Рёскинъ находитъ столь же сложную структуру анатоміи, какъ и у любого органическаго существа: волнующіяся линіи, производимыя паденіемъ дождевой воды, углубленія, построенныя по такому же плану, какъ и горныя пропадины, возвышенія, ни въ чемъ не уступающія вершинамъ Альпъ красотой своихъ контуровъ и опредѣленностью формъ. «Что касается до меня—говоритъ онъ,—то я не вижу, въ чемъ можетъ заключаться различіе между мастеромъ и ученикомъ, если оно не въ выраженіи тѣхъ, едва уловимыхъ, формъ, о которыхъ я говорю. Набить, что называется, руку, изображать траву или кустарникъ такъ, чтобы удовлетворялся глазъ,—для этого не нужно таланта: для этого достаточно двухъ-трехъ лѣтъ упражненій и практики. Но подмѣтить въ травѣ или кустарникѣ тѣ тайны и комбинаціи, которыми природа говоритъ нашему уму; передать нѣжный переломъ, нисходящую красивую линію и волнующуюся тѣнь почвы; раскрыть въ мельчайшихъ подробностяхъ постоянное творчество божественнаго всемогущества; обнаружить все это съ тѣмъ, чтобы научить тѣхъ, кто не смотритъ и не вдумывается,—вотъ дѣйствительная привилегія и специальное призваніе высшаго ума, т.-е. его специальный долгъ, указанный ему Провидѣніемъ».

Такимъ образомъ, легко замѣтить, что *правда* Рёскина не есть правда реалистовъ. Намѣреніе его заключается не въ томъ, чтобы реформировать искусство, суживая его область, обуславливая его; напротивъ того, онъ, стремится къ тому, чтобы расширить эту область, слить искусство съ наукой, моралью, философіей. Для этого не достаточно, чтобы художникъ не лгалъ на природу, не достаточно, чтобы онъ, «подобно мастерамъ XV столѣтія и великимъ венеціанцамъ», создавалъ лишь мотивы пейзажа. Не слѣдуетъ смѣшивать—прибавляетъ Рёскинъ—это *отвлеченіе воображенія* съ такимъ пейзажемъ, какой даетъ намъ Тёрнеръ,—съ пей-

зажемъ, который есть какъ-бы общее и полное выраженіе природы. Вдохновляться небомъ и горами, дѣлать у нихъ кое-какія заимствованія и писать пріятныя картины—не значитъ еще воспрѣвать чудеса творенія; нужно, кромѣ того, чтобы художникъ былъ дѣйствительно историкомъ явленій, объяснителемъ скрытой энергіи природы, пѣвцомъ божественной славы; нужно, чтобы въ каждомъ изъ его произведеній, какъ и въ послѣдовательномъ рядѣ работъ, его цѣль заключалась въ объясненіи природы людямъ, въ возбужденіи въ нихъ любви къ ней. Все это, конечно, прекрасно; но дѣло въ томъ, что едва ли искусство способно выполнить программу, въ которую входятъ, какъ составные элементы искусства, истины геологіи, ботаники, метеорологіи, физики, фізіологіи, гидравлики,—словомъ, истины всѣхъ наукъ, насколько онѣ обнаруживаются въ видимыхъ, пластическихъ формахъ. «Всякая травка, всякій полевой цвѣтокъ — говоритъ Рёскинъ — имѣютъ свою особенную, совершенную красоту, имѣютъ свою индивидуальность, свое выраженіе, свои функціи, и самое высокое искусство есть то, которое умѣетъ схватывать этотъ специфическій характеръ, которое развиваетъ его и объясняетъ, которое даетъ ему принадлежащее ему мѣсто въ пейзажѣ и этимъ возвышаетъ и усиливаетъ впечатлѣніе, производимое картиною... Всякая порода скалъ, всякая разновидность почвы, всякій родъ облаковъ, должны быть изучаемы и передаваемы съ геологической и метеорологической точностью; это нужно не только для правды деталей, но и для полученія того простаго, строгаго, гармоническаго характера, которымъ отличается общій эффектъ мѣстности. Всякая геологическая формація имѣетъ свои существенныя особенности, ей лишь присущія, свои опредѣленные очертанія, создающія извѣстныя формы скалъ и почвы, свои спеціальныя растенія, между которыми въ свою очередь замѣтны различія, происходящія отъ различія въ подъемѣ почвы и въ температурѣ. Изъ всего этого вытекаетъ безконечное разнообразіе пейзажей, изъ которыхъ каждый представляетъ совершенный аккордъ своихъ частей».

Однако Рёскинъ не ограничивается, этимъ; онъ идетъ дальше и заявляетъ новыя требованія. «Изъ того—прибавляетъ онъ,—что всѣ эти знанія необходимы художнику, еще не слѣдуетъ, что ими онъ можетъ ограничиваться. Одно и то же знаніе, безцѣльное и даже вредное, когда оно употребляется для недостаточныхъ цѣлей, можетъ въ другихъ рукахъ пріобрѣсти самую высокую цѣнность, привести къ самому благотворному результату. Въ этомъ-то именно

и заключается разни́ца знанія простаго ботаника отъ знанія художника и поэта. Одинъ констатируетъ различіе растений и цвѣтовъ съ тѣмъ, чтобы обогатить свой гербарій; другой разсматриваетъ ихъ съ цѣлью употребить ихъ, какъ выраженіе своей мысли и своего чувства. Одинъ считаетъ тычинки, даетъ имъ названія и этимъ вполнѣ удовлетворяется; другой наблюдаетъ въ растеніи всѣ особенности его формы и цвѣта, разсматривая каждый его аттрибутъ, какъ нѣчто воодушевленное. Такимъ образомъ, растеніе превращается для него въ живое существо, имѣющее свою лѣтопись, начертанную на его листьѣ, и свои страсти, трепещущія въ его движеніяхъ. Если оно появляется въ картинѣ, то не въ качествѣ простой свѣтовой точки, не въ качествѣ «пятна»: у него есть свой голосъ, и оно является новымъ аккордомъ душевной музыки, необходимыми звуками въ гармоніи цѣлаго».

Всю эту эстетическую теорію Рёскинъ примѣняетъ къ эпохѣ Возрожденія, но примѣняетъ чрезвычайно своеобразно и, конечно, не въ пользу итальянскихъ мастеровъ. Казалось бы, что Рафаель, по крайней мѣрѣ отчасти, удовлетворяетъ требованіямъ, которыя ставитъ живописи Рёскинъ. Но выводъ его — совершенно другой. Именно Рафаеля, «этого художника, который въ своемъ «Парнасѣ» начерталъ на стѣнахъ Ватикана религіозное отступничество живописи», Рёскинъ обвиняетъ въ «пониженіи искусства правды» и въ замѣнѣ его «искусствомъ позы и красивой лжи». Живописецъ Среднихъ Вѣковъ — замѣчаетъ онъ — заботился только о томъ, чтобы передавать событія, какъ они въ дѣйствительности происходили, и его условная символика была только доказательствомъ его правдивости. «Напротивъ того, съ той минуты, когда единственнымъ честолюбіемъ художниковъ сдѣлалось щегольство формой, знаніе анатоміи, свѣтотѣни и перспективы; — съ той минуты, когда они стали пользоваться сюжетомъ для того лишь, чтобы пощеголять выполненіемъ, а не наоборотъ, — художники, весьма естественно, стали пренебрегать блестящимъ ребячествомъ древней живописи, ея золотыми украшеніями, ея живыми красками, старательно расположенными. У нихъ не было религіознаго чувства, которое имъ нужно было бы выразить; они хладнокровно могли думать о Мадоннѣ, какъ о прекрасномъ предлогѣ для введенія въ картину прозрачныхъ тѣней и ученыхъ ракурсовъ... Даже въ материнской скорби Богородицы они могли относиться къ ней съ академическою обстоятельностью: набрасывать сначала ея скелетъ, одѣвать ее со строгостью науки мышцами страданія, потомъ облекать ея голое тѣло въ гра-

ціозную античную драпировку и въ концѣ концовъ дополнять заученнымъ блескомъ слезъ и тонко подмѣченной блѣдностью совершеннѣйшій типъ Mater Dolorosa. При такомъ чисто научномъ приѣмѣ разработка сюжета, само собой разумѣется, должна была быть правдоподобна, близка къ дѣйствительности; это должно было быть на томъ основаніи, что первую заботою художника было выдвинуть возможно ярче свой собственный талантъ. Приличія, выраженіе, историческое единство и всѣ другія условности сдѣлались для художника необходимыми въ такой же точно степени и на томъ же самомъ основаніи, какъ чистота его масла и точность его перспективы. Ему повторяли, что ликъ Христа долженъ выражать достоинство, лики апостоловъ должны быть выразительны, ликъ Богоматери—цѣломудренъ, лица дѣтей—невинны, и живописцы, согласно новому канону, принялись фабриковать смѣсь возвышенности, дѣвственной нѣжности, дѣтской простоты. Все это примѣнялось, какъ нѣчто правдивое, какъ достовѣрная передача религіозныхъ событій, тѣмъ болѣе, что было свободно отъ странныхъ несовершенствъ и рѣзкихъ противорѣчій прежняго искусства... Точно также и картины Рафаеля, какъ и всѣ другія художественныя произведенія эпохи, ни въ какомъ случаѣ не были историческими отчетами; художники даже не задавались цѣлью изобразить какой-либо реальный, или просто возможный фактъ; ихъ произведенія были, въ самомъ строгомъ и буквальномъ смыслѣ слова, композиціями, т. е. расположеніемъ красивой внѣшности и красивыхъ позъ, по указаніямъ академическихъ правилъ... Историческое искусство и религіозный жанръ не только никогда не были исчерпаны, но и не народились еще вовсе... Моисей никогда не былъ еще изображаемъ, какъ слѣдуетъ; Илья—точно также; Давидъ былъ изображаемъ лишь какъ цвѣтушій юноша; Девора никогда не была изображаема понадлежащему, точно такъ же какъ Геденъ и Исаія. Богатырскія личности въ латахъ, или величественные старцы съ волнистыми бородами, играли роль Давидовъ и Моисеевъ. Не одно изъ такихъ изображеній читатель можетъ видѣть въ Луврѣ и въ Уффиціяхъ; но задавался ли онъ когда-либо вопросомъ: если бы всѣ эти картины переносили его умъ и сердце дѣйствительно въ эпоху этихъ людей, то было ли бы ему такъ легко, безъ малѣйшаго усилія, безъ всякаго удивленія и напряженія воли, переходить къ слѣдующей картинѣ, къ какой-нибудь Діанѣ съ ея Актеономъ, или Амуру въ сопровожденіи Грацій, или къ какой-нибудь ссорѣ въ кабацѣ?»

Мы нарочно привели эти слова Рёскина: они очень точно объясняют именно то, какого рода требованія англійскій эстетикъ заявляетъ живописи. До сихъ поръ живописцы старались быть живописцами — ни больше, ни меньше, и всѣ ихъ усилія сосредоточивались на формахъ и краскахъ. Рёскинъ же считаетъ такую точку зрѣнія большимъ заблужденіемъ; по его мнѣнію, художники должны быть, кромѣ того, историками, должны исполнять роль и функцію писанной исторіи, присоединяя къ собственному художественному образованію, и безъ того уже нелегкому, еще и научное образованіе. Историческое искусство, какъ его понимаетъ Рёскинъ, обязано самымъ точнымъ образомъ воспроизводить эпоху, мѣстность, сцену всякаго событія, соединять группы и линіи такимъ образомъ, чтобы ставить на истинное, исторически вѣрное мѣсто главныя и второстепенныя дѣйствующія лица, принимавшія въ событіи то или другое участіе, указывать на роль, которую каждое изъ нихъ исполняло, выражать въ лицахъ истинный характеръ, подлинныя причины, управлявшія ихъ дѣйствіями; словомъ, по мнѣнію Рёскина, въ исторической картинѣ дѣянія людей должны быть воспроизводимы такъ, чтобы историкъ, государственный человѣкъ и моралистъ могли выводить по нимъ тѣ же заключенія, какія они выводили бы и изъ самихъ фактовъ, если бы были ихъ свидѣтелями, подобно тому какъ пейзажистъ — опять-таки по мнѣнію Рёскина — обязанъ изображать извѣстную мѣстность такъ, чтобы геологъ и ботаникъ могли, руководствуясь его картиной, описать, съ полной точностію и научной вѣрностію, геологическое строеніе почвы и характеръ ея растительности.

Роль, которую такимъ образомъ Рёскинъ навязываетъ живописи, дѣйствительно прекрасная и возвышенная роль; она могла бы оказать несчетныя услуги наукѣ и человѣчеству, если бы была возможна; но несчастье заключается именно въ томъ, что она невозможна. Это — неосуществимый идеаль, и даже больше—идеаль, поставленный нераціонально, но идеаль, который нерѣдко смутно усвоенъ и самымъ обществомъ, и не въ одной лишь Англіи. Нужно же разъ навсегда признать, что истина, въ обыкновенномъ значеніи этого слова, никогда не будетъ удѣломъ искусства; цѣнность, которую картина можетъ имѣть, какъ средство объясненія дѣйствительности, никогда не будетъ имѣть ничего общаго съ цѣнностью ея, какъ произведенія искусства. Истина не есть живописный идеаль, и именно по двумъ причинамъ: вопервыхъ, если

произведенія художника будутъ уроками науки, то усиліе, необходимое для того, чтобы они могли быть надлежащимъ образомъ поняты, не позволить зрителю лично и свободно участвовать въ изображаемой сценѣ; вовторыхъ — и это еще важнѣе — самъ художникъ, поглощенный заботой поучать, никогда не будетъ вдохновляться своимъ чувствомъ. Искоренять невѣжество и недостатки людей — дѣло ученаго и моралиста, но не дѣло художника, точно такъ же, какъ не его дѣло учить насъ металлургіи, когда ему случится изобразить на картинѣ желѣзно-плавильный заводъ, какъ не дѣло проповѣдника опровергать ошибочные научные взгляды химика, надъ которымъ онъ произноситъ надгробную рѣчь.

Но слѣдуетъ ли изъ этого, что искусство есть ложь? Ни въ какомъ случаѣ! Исходя изъ того положенія, что существуютъ только два возможные рода живописи — изображеніе предметовъ абсолютно такъ, какъ они существуютъ въ дѣйствительности, и изображеніе ихъ такъ, какъ они лишь кажутся намъ, — Рёскинъ ставитъ намъ дилемму, не имѣющую никакого смысла. Что такое означаетъ: изображать предметы такими, какими они существуютъ? Если это выраженіе слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что предметы должны быть изображаемы въ ихъ сущности (метафизической), какъ они существуютъ сами по себѣ, то живопись, какъ и вообще пластическое искусство, человѣчески невозможно, ибо сущность вещей, въ ихъ абсолютномъ бытіи, знаетъ одинъ лишь Богъ; мы же, ограниченные временемъ и пространствомъ, пятью чувствами, функціями мозга и нервной системы, знаемъ лишь кажущуюся внѣшность предметовъ, поскольку она отражается въ нашемъ сознаніи. Наше знаніе окружающаго міра ограничено нашей организаціей, и вообще мы знаемъ не самые предметы, а лишь свойства предметовъ, т.-е. то, какими своими сторонами они дѣйствуютъ на нашъ душевный механизмъ; кромѣ того, съ одной стороны, предметы намъ представляются какъ идея, какъ понятіе, съ другой — какъ чувство,¹ какъ впечатлѣніе; съ одной стороны — у насъ есть воображеніе, фантазія, съ другой — сознаніе, совѣсть, поэтическая и вообще эстетическая иллюзія и проч. Съ какой же именно стороны художникъ долженъ изображать намъ предметъ? Въ этомъ вопросѣ — вся сущность эстетики. Рёскинъ, забывъ объ его существованіи, приходитъ къ результату, къ которому онъ и не думалъ стремиться: онъ полагалъ, что ратуетъ за правду противъ лжи и фальши, а на повѣрку выходитъ, что онъ ратуетъ только

за умственную, аналитическую правду противъ правды симпатической, правды чувства.

Странно, что заблужденіе, въ которое впадаютъ, подобно Рёскину, нѣкоторые систематическіе теоретики, зачастую раздѣляютъ съ нимъ люди, разсуждающіе безъ всякихъ предвзятыхъ теорій. Отъ искусства они требуютъ точныхъ знаній, или, еще чаще, нравственныхъ или общественныхъ тенденцій, поученій, морали. Если искусство не выполняетъ этихъ функцій, навязываемыхъ ему со стороны, то оно провозглашается игрушкой, забавой, чѣмъ — то лишнимъ, не нужнымъ, — можетъ быть, безвреднымъ, во и всякомъ случаѣ совершенно бесполезнымъ. Обвиненіе искусства въ безсодержательности въ послѣднее время чаще и чаще слышится со стороны людей, которыхъ авторитетъ въ философіи и въ критикѣ не можетъ подлежать ни малѣйшему сомнѣнію. Въ этомъ отношеніи, всѣ они какъ-бы повторяютъ съ другими цѣлями и по другимъ поводамъ то, въ чемъ обвиняетъ эпоху Возрожденія Рёскинъ. Они прямо высказываютъ мнѣніе, что не далеко то время, когда искусство и поэзія исчезнутъ съ лица земнаго; по ихъ мнѣнію, искусство въ настоящее время не отвѣчаетъ уже никакой реальной потребности человѣчества. Греки — говоритъ Тэнъ — поклонялись формѣ, гармоніи человѣческаго тѣла; красоту они надѣляли атрибутами божества. Тотъ же культъ красоты видимъ мы и въ эпоху Возрожденія. Въ наше время — какъ разъ наоборотъ: нашъ идеалъ не имѣетъ ничего общаго съ физической силой и красотой тѣла. Къ тому же все заставляетъ предполагать, что слишкомъ настойчивая заботливость о красотѣ тѣла является свойствомъ примитивныхъ народовъ. Цивилизація мало-по-малу уничтожаетъ этотъ примитивный инстинктъ, бывшій, однако, по теоріи Дарвина и Спенсера, зародышемъ всякаго искусства. Гордость современнаго человѣка заключается далеко не въ прекрасномъ торсѣ и сильныхъ мышцахъ. Кокетство, которое Ренанъ называетъ «*le plus charmant de tous les arts*», конечно, проявляется еще въ натурѣ женщины; но оно какъ-бы извратилось и не стремится уже къ тому, чтобы выказывать въ возможно благопріятномъ свѣтѣ красоту членовъ. Однимъ словомъ, изъ всего оказывается, что самая красота находится въ настоящее время въ упадкѣ, вслѣдствіе чего исчезаетъ и самый объектъ искусства. «Красота — говоритъ Ренанъ — исчезнетъ, какъ только наступитъ господство науки».

Съ другой стороны, надо принять въ соображеніе постепенное уменьшеніе роста, мельчаніе рода и увеличеніе числа болѣзней. Въ на-

стоящее время отъ человѣка мы требуемъ не красоты, а способности къ извѣстному спеціальному труду. Всѣ условія современной жизни направлены къ этому, и отсюда—искаженіе формы членовъ, упадокъ физической красоты. Въ наше время, органомъ, по преимуществу дѣятельнымъ, является мозгъ; къ нему—то главнымъ образомъ направлены всѣ усилія живаго организма. Нѣкоторые антропологи полагаютъ не безъ основанія, что нервная система культурнаго человѣка увеличилась на тридцать процентовъ сравнительно съ нервной системой первобытнаго человѣка. Нѣтъ причины думать, что этотъ ростъ нервной системы пріостановится; поэтому, можно, не впадая въ парадоксъ, установить слѣдующій законъ: нервная система, все болѣе и болѣе увеличиваясь, ослабитъ остальную часть организма. Извѣстно, что приблизительно къ этому выводу приходитъ Дидро въ своемъ діалогѣ: «Rêve d'Alambert», а за нимъ и Ренанъ. Тѣмъ не менѣе, при своихъ теоретическихъ выводахъ, оба философа забыли одно обстоятельство: развитіе мозга на счетъ всѣхъ остальныхъ функцій тѣла въ такомъ уродливомъ размѣрѣ невозможно, и поколѣніе исчезло бы въ пользу поколѣнія болѣе уравновѣшеннаго. Къ тому же, предполагая такое развитіе мозга, необходимо допустить и то, что человѣкъ во-время увидитъ опасность и приметъ свои мѣры. Но предположимъ, что мнѣніе обоихъ философовъ совершенно вѣрно; слѣдуетъ ли изъ этого, что красота и искусство потеряютъ свое значеніе, чего такъ страшатся Тэнъ и Ренанъ? Едва ли! Конечно, что можетъ быть эстетичнѣе, прекраснѣе и выше ясной неподвижности формъ, красоты пропорцій, полного, совершеннаго соотношенія органовъ къ функціямъ, составляющимъ условіе пластической красоты? Но развѣ выразительность и движеніе, другими словами, жизнь — не менѣе прекрасны, не менѣе поэтичны? Для современнаго человѣка красота по преимуществу заключается въ лицѣ, а лицо, благодаря развитію нервныхъ центровъ ума, душевныхъ качествъ, будетъ несомнѣнно совершенствоваться въ своей выразительности. Такимъ образомъ, постепенно, съ теченіемъ времени, красота неизбежно будетъ одухотворяться. То же будетъ и съ искусствомъ. Вотъ почему слѣдуетъ предположить, что если мы переживаемъ художественный кризисъ, безсиліе современнаго творчества, то это — не болѣе какъ переломъ, переходъ отъ одного художественнаго идеала къ другому. Употребляя научную терминологию, можно сказать, что древнимъ была извѣстна только «статика» искусства, а будущей цивилизаціи предстоитъ развитіе его «динамики». Но философы и ученые не

ограничиваются этими физиологическими доказательствами; исторія, по ихъ мнѣнію, точно также указываетъ на упадокъ искусства. По мнѣнію Тэна, нѣкоторыя искусства теперь доживаютъ свой вѣкъ, и «будущее не обѣщаетъ пищи, необходимой для нихъ». «Царство скульптуры кончается—говоритъ Ренанъ—съ той минуты, когда люди перестали ходить ногами. Эпопея исчезаетъ вмѣстѣ съ эпохой индивидуальнаго героизма: не можетъ быть эпопей при современной артиллеріи. Каждое искусство, за исключеніемъ музыки, которую можно разсматривать какъ искусство XIX столѣтія, скоро дойдетъ до крайней точки своего развитія и остановится». Наконецъ, вмѣстѣ съ демократизаціей современнаго общества—утверждаютъ эти философы—должно демократизироваться и искусство, между тѣмъ какъ, по самой сущности своей, прекрасное не можетъ демократизироваться. Отсюда выводъ: вмѣстѣ съ экономическимъ и политическимъ развитіемъ народныхъ массъ, искусство все больше и больше будетъ падать. По мнѣнію Ренана, искусство, переставъ быть удѣломъ аристократическаго меньшинства, исчезнетъ само собою. «Въ будущемъ — говоритъ Гартманъ—искусство будетъ тѣмъ, чѣмъ въ наше время для берлинскихъ лавочниковъ являются глупые театральные фарсы». Однимъ словомъ, въ наше время существуетъ цѣлая школа пессимистовъ, къ которой принадлежатъ, между прочимъ, Тэнъ, Ренанъ, Спенсеръ и Гартманъ; школа эта предвидитъ, какъ нѣчто неизбежное, повсемѣстное торжество демократіи и, какъ слѣдствіе этого торжества, упадокъ искусства. Идеаль демократіи—разсуждаютъ представители этой школы — есть равенство политическое и даже экономическое между людьми; это равенство стремится къ равенству умственному пониженіемъ великихъ умовъ и нѣкоторымъ повышеніемъ мелкихъ; эта всемірная посредственность убьетъ искусство, могущее жить только господствомъ и преобладаніемъ гения, который, по существу, аристократиченъ.

Конечно, выводы эти—не выводы Рёскина. Исходя почти изъ однихъ и тѣхъ же началъ, философы-пессимисты отчаиваются въ будущности искусства, тогда какъ англійскій эстетикъ видитъ только необходимость коренной его реформы, необходимость примирить искусство съ жизнію, съ наукой, съ религіей. Выводъ Рёскина, безъ сомнѣнія, болѣе рационаленъ. Къ несчастію, какъ мы уже сказали, едва ли такое примиреніе возможно, по крайней мѣрѣ въ тѣхъ формахъ, въ какихъ оно предлагается Рёскинымъ. Не къ тѣмъ же ли заключеніямъ приходитъ и г. Верещагинъ, нашъ талантливый художникъ, помѣстившій недавно въ «Nouvelle Revue»



Братъ и сестра

статью объ этомъ предметѣ? «Мы, художники—говоритъ онъ,— всегда мало учимся, читаемъ на-лету, безъ системы, смотримъ на основательное воспитаніе, какъ на совершенно ненужную вещь, въ которой нашъ талантъ ничуть не нуждается для своего развитія. Можно предполагать, что это-то и есть одна изъ главныхъ (если не главная) помѣха широкому развитію искусства во всѣхъ направленіяхъ». При внимательномъ чтеніи, въ статьѣ г. Верещагина, можно найти вообще почти всѣ аргументы Рёскина, причемъ нападки нашего художника на эпоху Возрожденія оказываются не менѣе рѣзкими. Напримѣръ онъ говоритъ въ заключеніе: «Новая школа (теперь уже мало-по-малу нарождающаяся) должна будетъ поставить себѣ неизбѣжнымъ правиломъ сообразовать каждое изображаемое событіе съ мѣстомъ, временемъ и освѣщеніемъ, наблюдая всѣ научныя данныя относительно типовъ, нравовъ и другихъ этнографическихъ подробностей. Сцена, происходящая на чистомъ воздухѣ (все равно, будетъ ли это на небѣ, или на землѣ), не будетъ уже писаться въ четырехъ стѣнахъ; но при дѣйствительномъ своемъ освѣщеніи утромъ, въ полдень, вечеромъ, ночью. Иллюзія и впечатлѣніе отъ этого только выиграютъ, и, слѣдовательно, языкъ живописи станетъ тѣмъ выразительнѣе и понятнѣе.» Не то же ли самое, только гораздо обстоятельнѣе, гораздо подробнѣе, говоритъ и Рёскинъ въ тѣхъ отрывкахъ, которые мы привели?

Въ общемъ, теорія Рёскина сводится почти на полное устраненіе изъ искусства пластическаго элемента. Исходя изъ вѣрнаго положенія Рейнольдса, что «въ живописцѣ необходимо различать то, что ему свойственно, какъ живописцу, отъ того, что онъ имѣетъ общаго со всѣми образованными людьми», Рёскинъ заключаетъ, что всѣ особенности и трудности, отличающія живопись отъ искусства слова, сводятся, въ концѣ концовъ, на языкъ и грамматику художника, и что тотъ, кто овладѣлъ всѣмъ тѣмъ, что обыкновенно называютъ техникой, такъ же мало можетъ претендовать на названіе великаго художника, какъ мало можетъ претендовать на названіе великаго поэта человѣкъ, отлично овладѣвшій грамматикой и просодіей. Однимъ словомъ, Рёскинъ не признаетъ существованія пластическихъ идей, какъ не признаетъ и пластическихъ средствъ выраженія; онъ не признаетъ того, что живопись своимъ особеннымъ языкомъ выражаетъ особенныя душевныя состоянія, такія концепціи и эмоціи, которыя принадлежатъ другому психическому порядку, чѣмъ наши нравственныя чувства и логиче-

скія сужденія. Онъ догматически утверждаетъ, что къ картинѣ должна быть примѣняема такая же точно мѣрка, какъ и къ книгѣ, что художественное произведеніе должно отвѣчать тѣмъ же требованіямъ, какъ и литература, что художникъ тогда будетъ великъ, когда онъ будетъ великъ, какъ мыслитель. «Лучшая книга—говоритъ онъ — та, которая содержитъ въ себѣ возможно большее количество возможно большихъ идей», и къ этому онъ прибавляетъ, въ видѣ комментарія, что «высшія идеи суть тѣ, которыя меньше всего связаны съ формой». Такъ, напримѣръ, «Основаніе Карѳагена» Тёрнера—геніально, потому что художникъ помѣстилъ на первомъ планѣ группу дѣтей, пускающихъ на воду маленькіе кораблики. «Прекрасный выборъ этого эпизода, въ видѣ средства указать на мореплавательный геній, на которомъ основывалось величіе новаго города, есть мысль, которая ничего не потеряла бы, если бы была выражена словами, и которая не имѣетъ ничего общаго съ техникой искусства... Такая мысль гораздо выше всякаго искусства; это—эпическая поэзія самаго высшаго порядка».

Къ этому можно прибавить только одно: если бы всѣ художники прониклись эстетикой такого рода, то имъ не оставалось бы ничего другаго, какъ только бросить кисти и приняться за перья... Не любопытно ли, однако, что человѣкъ, цѣнящій въ живописи лишь самыя абстрактныя идеи, совершенно независимыя отъ формы и колорита и выражающіяся гораздо краснорѣчивѣе въ литературѣ и поэзіи,—что этотъ человѣкъ, говоримъ мы, посвятилъ всю свою жизнь именно живописи? Это—такое противорѣчіе, которое можно объяснить лишь англійскимъ характеромъ.

(Окончаніе будетъ).





Обзоръ главныхъ основъ Эстетики.

Статья Л. А. Саккетти *).

I.

Вкусъ



ущность прекраснаго съ древнѣйшихъ временъ занимала умы величайшихъ мыслителей. Въ философскихъ системахъ, Эстетика является составною частью. Одна изъ частей Философіи, такъ называемая теоретическая, изслѣдуетъ силы и границы нашего ума и устанавливаетъ методы для открытія истины. Другая часть, практическая (или Этика), объясняетъ сущность добра и указываетъ средства къ достиженію высшаго счастья. Наконецъ, третья часть, Эстетика, изслѣдуетъ впечатлѣнія, получаемыя отъ предметовъ и явленій, одно созерцаніе которыхъ служитъ неисчерпаемымъ источникомъ наслажденій.

Возникнувъ, какъ часть Философіи, Эстетика въ послѣдствіи сдѣлалась наукой самостоятельной. Первый, кто посвятилъ ей особую книгу, былъ Александръ-Готлибъ Баумгартенъ, философъ вольфовой школы, жившій въ 1614—1762 гг. Его сочиненіе со-

*) Переработка матеріала, служившаго для лекцій, читанныхъ авторомъ, профессоромъ Эстетики въ С.-Петербургской Музыкальной Консерваторіи, ученикамъ Академіи художествъ въ теченіе Великаго Поста 1886 года.

держитъ въ себѣ лишь теорію поэзіи и краснорѣчія. Онъ назвалъ свое произведеніе «Эстетикой»—именемъ, употребляющимся до настоящаго времени для обозначенія науки о прекрасномъ. Слово: «Эстетика», происходитъ отъ греческаго глагола αἰσθάνομαι—чувствовать, воспринимать что-либо внѣшними чувствами. Хотя впоследствии были предложены и другія названія для науки о прекрасномъ, но имя, данное ей Баумгартеномъ, остается предпочтительнымъ, какъ указывающее на конкретныя впечатлѣнія, т.-е. доступныя нашимъ внѣшнимъ чувствамъ, играющимъ роль проводниковъ, чрезъ которые красота производитъ свое обаятельное дѣйствіе на созерцателя. Послѣ Баумгартена, многіе мыслители и ученые занимались изслѣдованіями по этой новой наукѣ, и литература ея разрослась до громаднѣхъ размѣровъ.

Противорѣчія, встрѣчаемыя при чтеніи книгъ по части Эстетики, принадлежащихъ разнымъ авторамъ, нерѣдко возбуждаютъ сомнѣнія въ правильности утверждаемыхъ ими законовъ. Лишь въ послѣднее время, благодаря помощи со стороны исторіи искусства и естествознанія, Эстетикѣ удалось достигнуть болѣе положительныхъ результатовъ. Но если предположить даже полную непогрѣшимость выводовъ этой науки, невольно возникаетъ вопросъ: зачѣмъ нужны намъ всѣ эти изслѣдованія въ области Эстетики? Развѣ необходимы какія-нибудь предварительныя научныя свѣдѣнія для того, чтобы испытывать наслажденіе отъ созерцанія красоты? Вѣдь могущество ея само-собою всецѣльно и неотразимо. Ему подчиняется въ большей или меньшей мѣрѣ всякій. Къ чему же изучать Эстетику, когда и безъ нея прекрасное оказываетъ на насъ свое вліяніе?

Дѣйствительно, для *воспріятія* прекраснаго не нужна Эстетика: для этого служитъ *вкусъ*. Онъ играетъ такую же роль въ отношеніи красоты, какую совѣсть исполняетъ въ области нравственной. Обыкновенно бываетъ достаточно одного нравственнаго инстинкта, который и есть совѣсть, для оцѣнки добродѣтельнаго или порочнаго явленія. Точно также достаточно имѣть вкусъ, или эстетическій инстинктъ, для того, чтобы безъ всякаго затрудненія произносить приговоръ о достоинствѣ того или другаго проявленія красоты.

Но легкость, съ какою совѣсть опредѣляетъ нравственное значеніе поступка, а вкусъ эстетическую цѣнность какого-либо образчика красоты, не служитъ еще ручательствомъ въ безошибочности ни пергой, ни втораго. Разнообразіе и противорѣчіе пригово-

ровъ совѣсти въ области нравственной и вкуса въ области эстетической внушаютъ весьма серьезныя и основательныя сомнѣнія. Стоитъ только обратить вниманіе на несогласіе присяжныхъ, рѣшающихъ вопросъ о томъ, виновенъ или невиновенъ подсудимый; стоитъ прислушаться къ полемикѣ художественныхъ критиковъ, чтобы убѣдиться въ шаткости совѣсти въ дѣлѣ нравственныхъ опредѣленій и вкуса въ области эстетическихъ сужденій. Вотъ почему на помощь совѣсти является нравственная философія, а на помощь вкусу—Эстетика.

Такъ какъ Эстетика лишь стремится разъяснить, что есть прекрасное, а вкусъ испытываетъ наслажденіе отъ ея созерцанія, то одна изъ главныхъ задачъ Эстетики состоитъ въ изслѣдованіи сущности вкуса и въ его воспитаніи съ цѣлью сдѣлать его своимъ союзникомъ и дать ему возможность испытывать удовольствія, соразмѣрныя съ истиннымъ достоинствомъ созерцаемой красоты,—другими словами, сдѣлать вкусъ *правильнымъ*.

Наиболѣе ревностно разрабатывали теорію вкуса французскіе писатели: Буало, Батте, Мармонтель и Лагарпъ. Въ то время искусство было достояніемъ однихъ лишь высшихъ классовъ общества, преимущественно круга придворныхъ, старавшихся подражать во всемъ Людовику XIV, покровителю художниковъ, поэтовъ и музыкантовъ, которые своими произведеніями способствовали блеску его царствованія. Аристократія искала въ искусствахъ пріятныхъ впечатлѣній, которыя наполнили бы ея праздность. Требования, предъявлявшіяся ею къ искусству, вносили въ него множество правилъ, обусловливавшихся свѣтскимъ приличіемъ. Поэтому Мармонтель и опредѣляетъ вкусъ, какъ «чувство приличія» (*Sentiment des convenances*) ¹⁾.

Такое пониманіе вкуса приводило на практикѣ къ весьма страннымъ результатамъ. Такъ, напримѣръ, въ поэзіи существовало дѣленіе словъ на «высокія» и «низкія». Послѣднія запрещались, и г-жа Дасье (1654—1720 гг.), переводчица классическихъ авторовъ, вмѣсто слова: «оселъ», пишетъ: «терпѣливое и сильное животное» (*l'animal patient et robuste*). Соблюденіе подобныхъ нелѣпыхъ «приличій» предписывалось въ то время вкусу. Совсѣмъ не такъ понимается вкусъ современной Эстетикой ²⁾.

¹⁾ См. Marmontel, Oeuvres. Paris, 1819 t. IV, partie 1. Essai sur le gout, стр. 5.

²⁾ См. Fechner, «Vorschule der Aesthetik; Köstlin, Aesthetik; Sully Prudhomme, De l'expression dans les beaux arts» и друг. сочи

Слово: «Вкусъ», въ буквальный смыслъ, обозначаетъ способность чувствовать различныя ощущенія, производимыя на языкъ принимаемой нами пищей. Въ переносномъ значеніи слова, вкусъ есть та способность нашего духа, которая даетъ намъ возможность, по степени испытываемаго удовольствія, опредѣлять градацію красоты въ созерцаемомъ объектѣ.

Подобно тому, какъ пища нравится или не нравится намъ не вслѣдствіе мысли о ея полезности или вредности, точно также и эстетическое созерцаніе дѣйствуетъ на насъ пріятнымъ, или непріятнымъ образомъ, помимо какихъ-либо утилитарныхъ соображеній. Словомъ, характеристическая черта вкуса вообще есть сужденіе *непосредственное*. Если что-либо нравится, или не нравится безъ всякихъ разсудочныхъ основаній, а просто потому, что составляетъ пріятное или непріятное впечатлѣніе, то въ этомъ и заключается функція вкуса.

Само собою разумѣется, что дальнѣйшее наше изложеніе не будетъ касаться вкуса въ тѣсномъ смыслѣ слова, т.-е. имѣющаго значеніе въ кулинарномъ искусствѣ, а сосредоточится на разсмотрѣніи вкуса въ переносномъ, эстетическомъ значеніи.

Непосредственность сужденій, основанныхъ на свидѣтельствѣ вкуса, повидимому исключаетъ всякую возможность разумно спорить о томъ, что нравится, или не нравится въ эстетическомъ отношеніи. Но этотъ логическій выводъ, формулируемый латинскою поговоркой: «*de gustibus non est disputandum*», тѣмъ не менѣе опровергается безпрестанно повторяющимся фактомъ: именно ни о чемъ такъ часто и такъ горячо не спорятъ, какъ о вещахъ, касающихся вкуса. Страстная нетерпимость, замѣчаемая въ подобныхъ спорахъ, зависитъ отъ индивидуальности сужденій о немъ людей. Такъ-какъ вкусу что-либо нравится, или не нравится прямо, безъ всякихъ утилитарныхъ или иныхъ соображеній, то спорящіе не въ состояніи опираться на доводы, достаточно вѣскіе для того, чтобы убѣдить другъ друга. При всемъ томъ, каждый вполне ясно испытываетъ пріятное или непріятное впечатлѣніе отъ созерцанія предмета, о которомъ идетъ рѣчь. Причина раздраженія зависитъ отъ невозможности объяснить то, что всякій изъ насъ испытываетъ такъ живо.

Впрочемъ, страстность споровъ о вещахъ, касающихся вкуса, не есть черта, присущая единственно области Эстетики. И въ другихъ сферахъ проявляется такая же разница во мнѣніяхъ людей. Обратимъ, напр., вниманіе на несогласіе докторовъ, призванныхъ

на консиліумъ, или присяжныхъ, рѣшающихъ вопросъ о виновности или невинности подсудимаго. Разница между споромъ въ области Эстетики и споромъ въ Медицинѣ или Юриспруденціи состоитъ лишь въ томъ, что медики въ концѣ-концовъ должны придти къ какому-нибудь соглашенію относительно леченія больного, а присяжные должны остановиться на признаніи подсудимаго либо виновнымъ, либо невиннымъ; слѣдовательно, въ обоихъ приведенныхъ случаяхъ всѣ несогласія оканчиваются какимъ-нибудь однимъ рѣшеніемъ, тогда какъ эстетическіе споры обыкновенно не приводятъ ни къ какому окончательному результату. Оттого такъ распространено мнѣніе, будто-бы въ области Эстетики невозможна критика, основанная на разумныхъ доводахъ и основахъ. Дѣйствительно, спорить о томъ, что зависитъ отъ вкуса, — нелѣпо, потому что свидѣтельства вкуса непосредственны. Такой споръ бываетъ такъ-же бесплоденъ, какъ стараніе убѣдить простолюдина, смотрящаго съ отвращеніемъ на устрицъ, въ томъ, что онѣ очень вкусны.

Не смотря на невозможность спорить о вещахъ, касающихся вкуса, самый вкусъ можетъ и долженъ быть подвергнутъ разумной оцѣнкѣ. Хотя вкусы и очень разнообразны, но есть только одинъ правильный или хорошій вкусъ. Если есть возможность выяснить, въ чемъ онъ заключается, то все, удовлетворяющее такой вкусъ, должно быть признано прекраснымъ даже со стороны тѣхъ, которые, вслѣдствіе неразвитости или испорченности своего вкуса, не испытываютъ удовольствія отъ созерцанія объектовъ, признанныхъ правильнымъ вкусомъ прекрасными.

Какіе же признаки правильного или хорошаго вкуса? Какъ отличить его отъ дурнаго, неразвитаго и испорченнаго вкуса. Чтобы отвѣчать на эти вопросы, необходимо подвергнуть подробному анализу все разнообразіе вкусовъ и причины, обуславливающія это разнообразіе.

Существуетъ множество людей, совершенно нечувствительныхъ ко вкусу принимаемой ими пищи, и тонкостей кулинарнаго искусства для нихъ не существуетъ. Точно также, для нѣкоторыхъ людей совершенно непонятно, почему картины одного художника цѣнятся высоко въ сравненіи съ произведеніями другаго.

Есть множество людей, способныхъ замѣтить въ картинѣ лишь бьющую въ глаза невѣрность рисунка, или рѣзкую пестроту красокъ, но которые не въ состояніи понимать подробности формъ и гармонію колорита. Вкусъ такихъ людей мало развитъ и грубъ.

Въ противоположность грубому вкусу, тонкій вкусъ способенъ различать мельчайшіе оттѣнки впечатлѣній. Едва замѣтные нюансы въ цвѣтахъ и въ звуковыхъ тѣмбрахъ не ускользаютъ отъ его вниманія. Онъ въ состояніи цѣнить значеніе такихъ мелочей технической отдѣлки въ художественныхъ произведеніяхъ, которыя не только непонятны, но и совершенно незамѣтны грубому вкусу. Однако тонкость вкуса далеко не всегда сопряжена съ его правильностью; напротивъ, весьма часто чрезвычайная изощренность вкуса приводитъ лишь къ причудливой изысканности и препятствуетъ человѣку наслаждаться изящною простотою. Вкусъ, преимущественно способный цѣнить послѣднюю, можно назвать благороднымъ. Въ особенности этотъ эпитетъ уместенъ тогда, когда вкусъ направленъ на созерцаніе простыхъ формъ, служащихъ выраженіемъ содержанія нравственно-возвышеннаго и чистаго. Духовная красота такъ могущественна, что не нуждается въ прикрасахъ. Достаточно ей быть обнаруженной, т.-е. предстать въ своемъ настоящемъ видѣ, безъ всякихъ мишурныхъ прикракъ, чтобы распространить яркій блескъ своего эстетическаго величія. Благородный вкусъ проявляется, между прочимъ, въ греческой архитектурѣ, поражающей насъ не богатствомъ и затѣйливостію орнаментаціи, а логичностью общей формы сооруженія и гармоніею его частей. Для благороднаго вкуса доступно наслажденіе цѣломудренными формами нагой статуи греческой богини; онъ не допустилъ Рафаеля заслонить божественность Сикстинской Мадонны привлекательностью хорошенькой женщины. Въ музыкѣ, благородный вкусъ обнаруживается у величайшаго композитора духовно-католической музыки, Палестрины, писавшаго лишь для хора человѣческихъ голосовъ, безъ инструментальнаго акомпанимента, употреблявшаго только одни простые консонирующія созвучія и избѣгавшаго всякихъ голосовыхъ хитросплетеній и мудреныхъ, въ техническомъ отношеніи, звуковыхъ комбинацій. Наконецъ, поэты, остающіеся въ границахъ изящества даже при изображеніи самыхъ кровавыхъ сценъ, каковы напримѣръ греческіе трагики, въ особенности Эсхилъ и Софоклъ, — поэты, умѣющіе придавать живой интересъ самымъ простымъ сюжетамъ, каковъ, напр., Гете въ «Германъ и Доротея», или-же способные подняться до высшихъ нравственныхъ идеаловъ и избѣгающіе пошлостей людской жизни, каковъ напр. Шиллеръ, — такіе поэты выказываютъ благородство вкуса. Если же писатель покупаетъ популярность грубостію своихъ кровавыхъ сценъ и сладострастіемъ создаваемыхъ имъ образовъ и ситуаций, а му-

зыкантъ — умѣнемъ выставить на показъ чувственную красоту звуковаго тѣмбра и безцѣльную виртуозность; если скульпторъ и живописецъ своими произведеніями направляютъ фантазію зрителя въ порнографическую область; если, наконецъ, архитекторъ сооружаетъ зданіе, нецѣлесообразность котораго маскируется мишурною орнаментацией, — то всѣ они обнаруживаютъ вкусъ пошлый.

Вкусъ одностороненъ въ томъ случаѣ, когда онъ въ состояніи воспринимать прекрасное лишь изъ болѣе или менѣе ограниченнаго круга. Такой вкусъ замѣчается у нѣкоторыхъ художниковъ, способныхъ наслаждаться произведеніями только одного какого-нибудь или двухъ-трехъ искусствъ, тогда какъ красоты остальныхъ имъ недоступны. Узкость вкуса у людей партій доходитъ до того, что дѣлаетъ ихъ воспріимчивыми къ пріятнымъ впечатлѣніямъ лишь при созерцаніи весьма небольшого числа художественныхъ произведеній одного ихъ лагеря, хотя бы онъ и не отличался эстетическими достоинствами. Такіе люди значительно уменьшаютъ свои радости, упрямо закрывая глаза предъ красотою, не принадлежащими ихъ кругу, замкнутому иногда въ весьма тѣсныя границы.

Отъ такой односторонности можетъ предохранить лишь прилежное изученіе исторіи искусствъ — этой грандіозной картины всемірнаго и всевременнаго стремленія человѣка къ красотѣ, и Эстетики, возвышающей умственное развитіе художниковъ и расширяющей горизонтъ передъ ихъ духовными очами. Исторія искусствъ и Эстетика способны обогатить внутренній міръ изучающаго эти науки; онѣ открываютъ для него неизсякаемый источникъ сознательныхъ наслажденій.

Мы разсмотрѣли индивидуальныя различія вкусовъ. У людей бываетъ вкусъ грубый, тонкій, благородный, пошлый, односторонній и разносторонній, и это зависитъ отъ ихъ личныхъ причинъ: отъ природныхъ наклонностей, обусловливаемыхъ организаціей и наслѣдственностью, и отъ обстоятельствъ, воспитывающихъ способность воспринимать впечатлѣнія красоты и наслаждаться ею.

Но кромѣ индивидуальныхъ причинъ, различіе вкусовъ зависитъ также отъ различія племенъ, эпохъ, возраста, пола, сословія и пр. Вообще оцѣнка однихъ и тѣхъ же явленій до того разнообразна, вслѣдствіе разницы вкусовъ, что даже возможно сомнѣніе въ мало-мальски прочныхъ основахъ эстетической критики. Это могутъ подтвердить слѣдующіе примѣры:

Шотландскій путешественникъ Мунго-Паркъ подвергался на-

смѣшкамъ со стороны обитателей Африки за бѣлый цвѣтъ своей кожи. Для негровъ, чѣмъ челоуѣкъ чернѣе, тѣмъ онъ красивѣе. Бѣлое и румяное личико европейской дѣвушки возбуждало отвращеніе въ нѣкоторыхъ желтокожихъ племенахъ Азии, для которыхъ желтизна — необходимое условіе красоты. Первая готтентотская красавица была чудовищно-толста; она не могла встать на ноги съ ровнаго мѣста и должна была для того ползти до какой-нибудь покатоности. По мнѣнію индѣйца Сѣверной Америки, для женской красоты необходимы: широкое плоское лицо, маленькіе глаза, выдающіяся скулы, три или четыре широкія черныя полосы на каждой щекѣ, большой, широкій подбородокъ, толстый крючковатый носъ и желто-коричневая кожа. Въ Китаѣ, наиболѣе нравятся женщины манджурскаго типа, т.-е. съ широкимъ лицомъ, выступающими скулами, очень широкимъ носомъ и громадными ушами ¹⁾). Извѣстно также, что, по китайскимъ воззрѣніямъ, необходимая принадлежность женской красоты — маленькія ножки, а мужскаго величія — значительная выпуклость живота. Любопытное противорѣчіе европейскому вкусу мы видимъ у жителей президентства Бенколенъ (на Суматрѣ). У нашихъ зданій основаніе всегда шире, толще и массивнѣе, чѣмъ верхъ, и вообще наши постройки, по мѣрѣ возвышенія своего отъ земли, принимаютъ болѣе легкія и утонченныя формы. Этотъ законъ обезпечиваетъ устойчивость сооружений и удовлетворяетъ нашей эстетической потребности. Утолщеніе же верхнихъ формъ, напримѣръ колоннъ, сравнительно съ нижними, намъ кажется нелогичнымъ и шокируетъ нашъ вкусъ. Между тѣмъ оно-то и составляетъ принципъ бенколенской архитектуры: ея постройки лишены прочнаго фундамента, а воздвигнуты на подпорахъ, вбитыхъ въ землю. Эти подпоры утолщаются кверху, отчего бенколенскія зданія кажутся европейцу стоящими на какихъ-то ходуляхъ. Наоборотъ, наши архитектурныя произведенія съ прочнымъ фундаментомъ вмѣсто подпоръ должны казаться бенколенскимъ жителямъ такими же жалкими, какъ животныя съ отрубленными ногами. Эта странность въ архитектурѣ жителей Бенколена объясняется ихъ желаніемъ строить зданія какъ можно выше надъ почвою, дабы чрезъ то обезпечить ихъ отъ наводненій и хищныхъ звѣрей. Однако этотъ архитектурный принципъ обуславливается не одними утилитарными соображеніями: туземцы раз-

¹⁾ Оболенскій, Физиологическое объясненіе нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты. стр. 44—51.

украшиваютъ подпоры своихъ зданій, придѣлывая къ нимъ нѣчто въ родѣ капителей и, слѣдовательно, находятъ ихъ красивыми.

Весьма различны, а часто и противоположны, вкусы эпохъ, болѣе или менѣе отдаленныхъ одна отъ другой. То, что нравится въ одно время, кажется безобразнымъ въ другое. Факты, такихъ измѣненій вкуса можно прослѣдить въ отношеніи природы, произведеній искусства, костюмовъ, и бытовой обстановки. Одно изъ высшихъ наслажденій современный человѣкъ находитъ въ созерцаніи красотъ природы. Въ наше время нерѣдко предпринимаются путешествія единственно съ цѣлью полюбоваться живописными видами той или другой страны. Со временъ Жанъ — Жака Руссо и его романа: «Новая Элоиза», глубоко-прочувствованныя описанія природы и выраженіе полученныхъ отъ нея впечатлѣній сдѣлались предметомъ, на которомъ постоянно останавливается поэзія; наши музыкальные композиторы сочиняютъ баркаролы, пасторальные симфоніи и другія пьесы, навѣяныя имъ природою; самая популярная въ настоящую пору живопись — ландшафтная. Въ древности подобнаго интереса къ природѣ не существовало. Греки и римляне были гораздо равнодушнѣе къ красивымъ ландшафтамъ, чѣмъ мы, и довольствовались видами своей родины. Фридлиндеръ ¹⁾, во второй части своей «Исторіи римскихъ нравовъ», приводитъ отрывки изъ древнихъ описаній путешествій, доказывающіе, что самыя живописныя части Западной Европы, напр. Зальцбургскіе и Тирольскіе Альпы, шотландскія высоты и т. п., считались вовсе не красивыми.

Перемѣны вкуса въ музыкѣ обнаружатся особенно ярко, если обратимъ вниманіе на прежніе критическіе отзывы о лучшихъ произведеніяхъ геніальнѣйшихъ композиторовъ ²⁾. Квартеты Моцарта не находили себѣ издателей въ Италіи вслѣдствіе казавшейся для ушей того времени негармоничности этихъ образцовыхъ произведеній. Девятая симфонія Бетховена, возбуждающая теперь всеобщій восторгъ, не нравилась даже такимъ талантливымъ музыкантамъ, какъ Шпоръ и Мендельсонъ.

Въ образовательныхъ искусствахъ колебанія во вкусѣ особенно проявлялись по отношенію къ античной красотѣ. Послѣдняя была совершенно чужда вкусу Среднихъ Вѣковъ. Воскреснувъ въ эпоху

¹⁾ Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. Bd. 2.

²⁾ На поразительныя измѣненія въ музыкальномъ вкусѣ я уже имѣлъ случай указывать въ своей статьѣ: «Основы музыкальной критики», напечатанной въ мартовской и апрѣльской книжкахъ «Сѣвернаго Вѣстника» за 1886 г.

Возрожденія, античный идеаль прекраснаго былъ снова заглушенъ стилемъ барокко. Торжество причудливыхъ прикрасть послѣдняго надъ величавою простотою древняго искусства выказалось ошутительно, между прочимъ, въ слѣдующемъ характеристичномъ фактѣ: Лоренцо Бернини, представитель стиля барокко, воспользовался, какъ матеріаломъ для сѣни надъ могилою св. Петра въ Римѣ, бронзою прекраснаго фронтона надъ портикомъ Пантеона ¹⁾. Хотя Винкельману удалось возбудить благоговѣніе къ памятникамъ античной скульптуры, но оно снова было заглушено изысканно-сладкою красивою произведеній Кановы. Наконецъ, въ самое послѣднее время, замѣчается скептическая холодность къ Аполлону Бельведерскому и Лаокоону, приводившимъ нѣкогда въ восторгъ Винкельмана и его современниковъ.

Еще болѣе измѣнчивымъ оказывается вкусъ въ области моды, т.-е. внѣшности, которую человѣкъ старается придать себѣ въ видахъ красоты. Эти перемѣны то и дѣло происходятъ на нашихъ глазахъ и потому какъ нельзя болѣе удобны для наблюденія. Въ особенности дамскій костюмъ поражаетъ насъ своею затѣйливостію, вычурностію и непостоянствомъ. Пересмотрите любой модный журналъ за нѣсколько лѣтъ, и вы увидите пеструю картину вѣтренности вкуса женщинъ по части ихъ туалета. Приэтомъ вы убѣдитесь, что дамскіе наряды рѣдко выдерживаютъ эстетическую критику, а чаще представляютъ одну сумасбродную игру причудливой фантазіи, лишенной всякаго раціональнаго основанія. Впрочемъ, если внимательно вникнуть въ исторію модъ, то можно найти въ нихъ и явленія, оправдываемыя условіями времени. Въ XVII и XVIII вѣкахъ, головной уборъ состоялъ въ парикѣ. По тогдашнему мнѣнію, онъ придавалъ внѣшности важность и серьезность; напротивъ того, отсутствіе его возбуждало идею объ убожествѣ и ничтожествѣ. Огромный парикъ сообщалъ человѣку ореолъ истиннаго величія. Рассказываютъ о мальчикѣ, который, увидѣвъ бургомистра одного западно-европейскаго города въ громадномъ парикѣ, принялъ его за самого Бога. Знаменитый англійскій каррикатуристъ Гогартъ, написавшій трактатъ по Эстетикѣ, видѣлъ въ парикѣ подтвержденіе своей теоріи прекраснаго. По его мнѣнію, красота заключается въ волнообразной линіи, и нигдѣ не является она въ такомъ изобиліи, какъ именно въ завитомъ парикѣ. «Густой и длинный парикъ — пишетъ

¹⁾ Куглеръ, Руководство къ исторіи искусствъ, т. II, стр. 283—284.

Гогартъ, — подобно львиной гривѣ, заключаетъ въ себѣ нѣчто благородное и придаетъ лицу не только величественный, но и мудрый видъ». Хотя Гогартъ можетъ считаться авторитетомъ въ дѣлѣ художественности, однако не подлежитъ сомнѣнію, что появленіе среди насъ человѣка въ парикѣ и въ придворномъ костюмѣ XVII-го вѣка подъ руку съ дамой въ фіжмахъ и съ мушками на лицѣ, вызвало бы поменьшей мѣрѣ общее изумленіе, какъ появленіе выходцевъ съ того свѣта, — изумленіе, не имѣющее ничего общаго съ эстетическимъ удовольствіемъ; а если бы такая парочка показалась въ древности на аѳинскомъ акрополѣ, или на римскомъ форумѣ, то произвела бы впечатлѣніе чудовищнаго шутовства, или сумасшествія.

Приведенныхъ примѣровъ, кажется, достаточно, чтобы получить понятіе о томъ, какъ измѣняются, въ отношеніи природы, искусства и моды, требованія вкуса въ различныя эпохи. Наблюденіе надъ явленіями современной повседневной жизни могутъ показать намъ разнообразіе оттѣнковъ вкуса, зависящее отъ пола, возраста и сословія, помимо вліянія духа эпохи.

Говоря вообще, у женщины больше тонкости во вкусѣ, чѣмъ у мужчины; за то вкусъ послѣдняго способнѣе, чѣмъ женскій, цѣнить возвышенное. Вкусъ молодости увлекается трагическимъ героизмомъ, и юноши съ восторгомъ читаютъ Шиллера. Въ старости разочарованная опытность скептически относится къ благородному энтузіазму и ищетъ опоры у такихъ житейскихъ мудрецовъ, какъ Гете, который проповѣдуетъ познавать міръ и все-таки не возненавидѣть его.

Различіе вкусовъ сословій особенно рельефно выкажется, если сравнимъ то, что нравится простолюдину, съ тѣмъ, что прельщаетъ представителя образованной части общества. Такъ крестьянинъ считаетъ главными условіями красоты красныя щеки, крѣпкіе скулы, большія и толстыя ноги, дородность, вообще внѣшніе признаки здоровья и силы. Образованный человѣкъ, напротивъ, предпочитаетъ деликатность формъ, блѣдность и другіе изыяны, причисляемые тѣлу умственнымъ трудомъ, внутреннимъ огнемъ страстей и вообще перевѣсомъ духовной жизни надъ матеріальною.

Не вдаваясь въ дальнѣйшее исчисленіе фактовъ, констатирующихъ различіе вкусовъ какъ одного и того же времени, такъ и разныхъ эпохъ, перейдемъ къ изложенію причинъ подобныхъ уклоненій.

Въ отношеніи вкуса наблюдается какая-то преемственность,

своего рода заразительность. Люди, находящіеся подъ вліяніемъ своихъ родителей, воспитателей, руководителей, усваиваютъ себѣ ихъ склонности и привычки не только въ образѣ жизни, но и въ эстетической области. Весьма возможно, что въ этомъ случаѣ играетъ роль та-же подражательная способность, что вообще такъ сильна въ человѣческой природѣ. Если вы будете часто обѣдать съ человѣкомъ, для котораго противно какое-либо употребляемое вами кушанье, то оно станетъ доставлять вамъ меньше удовольствія, чѣмъ прежде, и даже можетъ совсѣмъ опротивѣть. Всякому извѣстно, что дитя охотнѣе принимаетъ лекарство, если мать предварительно испробуетъ его, не поморщившись и утверждая, что оно вкусно. Профаны равнодушно проходятъ мимо картины, пока кто-нибудь изъ свѣдущихъ въ живописи людей не обратитъ на эту вещь своего вниманія; иногда бываетъ достаточно одного одобрительнаго восклицанія, чтобы около картины собралась толпа людей, и они нашли въ ней хорошія качества. Въ особенности вліятеленъ въ этомъ случаѣ авторитетъ имени извѣстнаго художника, критика, главы школы и т. п. Бывали случаи, что картина нравилась всѣмъ до тѣхъ поръ, пока ее принимали за произведеніе великаго художника; но тотчасъ оцѣнка ея понижалась, какъ только принадлежность ея этому мастеру подвергалась сомнѣнію.

Люди, изучающіе законы искусства, задумывающіеся надъ свойствами, обусловливающими достоинство того или другаго художественнаго произведенія и ищущіе постигнуть сущность вообще прекраснаго, зависятъ въ своемъ вкусѣ отъ пріобрѣтенныхъ ими убѣжденій, отъ принциповъ, ими усвоенныхъ, или самими ими установленныхъ. Въ этомъ кроется причина той узкости и односторонности вкуса, которыя являются у нѣкоторыхъ художниковъ, музыкантовъ, критиковъ и философовъ-эстетиковъ. Подобнаго рода исключительность наблюдается въ наше время весьма часто; такъ нѣкоторые изъ нашихъ журналовъ хвалятъ лишь того писателя, который рѣзко проводитъ извѣстную тенденцію; встрѣчаются люди, дотого проникнутые такъ называемымъ музыкальнымъ радикализмомъ, что имъ нравится одна лишь какофонія. Есть немало живописцевъ, дотого увлеченныхъ реализмомъ, что, смотря на ихъ произведенія, можно подумать, будто родъ человѣческой поголовно уродливъ и пошлъ.

Громадное вліяніе на вкусъ имѣетъ привычка. Исторія искусствъ безпрестанно указываетъ на непризнаніе и непониманіе генія большинствомъ его современниковъ. Энергичные піонеры

искуства, открывая новые пути для художественнаго творчества, вносятъ въ свои произведенія такіе необыкновенные принципы и приемы, что поражаютъ профановъ и возбуждаютъ негодованіе со стороны консервативныхъ представителей своей профессіи. Оттого такъ часто повторяется печальный фактъ непризнаванія заслугъ геніальнаго художника при его жизни и наступленія правильной оцѣнки для него лишь много спустя послѣ его смерти. Необычайность геніальнаго новаторства, чтобы быть понятою, требуетъ иногда большихъ усилій со стороны общества, всегда отличающагося склонностію къ косности и инертной лѣни, и лишь послѣ долговременнаго и упорнаго труда удается человѣчеству возвыситься до полной оцѣнки генія, мощный полетъ котораго такъ далеко опережаетъ ходъ его времени. Вотъ отчего людямъ не всегда сразу удается уразумѣвать прекрасное въ художественномъ творествѣ: имъ необходимо сначала приноровиться къ необычности новой красоты, и уже потомъ дѣлаются они способными испытывать на себѣ ея дѣйствіе.

Но если, въ однихъ случаяхъ, необычайность новизны, т. е. недостатокъ привычки, мѣшаетъ правильному воспріятію эстетическаго впечатлѣнія, то въ другихъ случаяхъ наблюдается противоположный фактъ: слишкомъ часто повторяющееся наслажденіе прекраснымъ притупляетъ вкусъ. Въ эстетическихъ удовольствіяхъ, какъ и во всякихъ иныхъ радостяхъ, пресыщеніе крайне опасно. Люди, принужденные, по своимъ обязанностямъ, часто соприкасаться съ художественною святынею, лишаются ея чудодѣйственнаго обаянія. Такъ, напримѣръ, учителя, принужденные читать одни и тѣ-же поэтическія созданія хотя-бы и самыхъ первоклассныхъ авторовъ; музыканты, играющіе однѣ и тѣ-же пьесы, хотя-бы и самыхъ лучшихъ композиторовъ; чичероне, показывающіе несчетное количество разъ образцовыя произведенія искусства въ музеяхъ; актеры, ежедневно играющіе пьесы величайшихъ драматурговъ; жители живописныхъ странъ, имѣющіе всегда передъ глазами одни и тѣ-же великолѣпные ландшафты, — становятся вполнѣ равнодушными къ красотамъ, столь восторгающимъ людей, вкусъ которыхъ не успѣлъ еще притупиться отъ частаго или постояннаго наслажденія этими прелестями.

Иногда прекрасное не оказываетъ вліянія на человѣка вслѣдствіе недостаточной изощренности внѣшнихъ его чувствъ, служащихъ проводниками эстетическаго впечатлѣнія. Эффектъ, который хотѣлъ произвести художникъ своею картиною, или композиторъ

своею симфонією, иногда представляетъ результатъ весьма сложныхъ комбинацій. Но зритель не всегда обладаетъ достаточно развитымъ зрѣніемъ, чтобы замѣтить въ картинѣ всѣ оттѣнки колорита и ихъ гармонію и уловить тонкости изящнаго рисунка; слушателю музыкальной пьесы иногда удается слѣдить лишь за преобладающимъ голосомъ болѣе или менѣе сложнаго музыкальнаго ансамбля, причемъ отъ его вниманія ускользаютъ красоты аккордовъ, ткань одновременнаго сочетанія мелодій и комбинація разнообразныхъ тѣмбровъ. Поэтому различіе вкусовъ часто обусловливается у отдѣльныхъ лицъ степенью развитія внѣшнихъ чувствъ, которая обыкновенно составляетъ результатъ болѣе или менѣе счастливой природной организаціи и болѣе или менѣе дѣятельнаго упражненія.

Наконецъ, есть еще одна причина различій во вкусахъ, и притомъ, быть можетъ, самая важная, хотя и глубоко-скрытая, а потому обнаруживаемая лишь весьма тонкимъ анализомъ. Эта причина заключается въ *ассоціаціи идей*. Такъ называется та способность нашего ума, вслѣдствіе которой одна мысль вызываетъ другую, не имѣющую никакой логической необходимости вытекать изъ первой. Индивидуальныя причины измѣняютъ въ насъ сцѣпленіе мыслей и порождаютъ безчисленное множество оттѣнковъ во вкусахъ отдѣльныхъ личностей. Изслѣдованіе ассоціаціи идей часто объясняетъ самыя, повидимому, капризныя проявленія вкуса, на примѣръ въ модахъ. Такъ, ношеніе парика вошло въ обыкновеніе вслѣдствіе того, что одинъ изъ французскихъ королей (Людовикъ XIII) скрывалъ этою искусственною куафюрой недостатокъ волосъ на своей головѣ. Подражаніе королю ввело парикъ въ придворную моду, а затѣмъ распространило его употребленіе и во всемъ высшемъ сословіи XVII и XVIII вѣковъ. Въ ту пору парикъ производилъ впечатлѣніе чего-то величаваго и торжественнаго: онъ возбуждалъ представленіе о высокомъ санѣ короля и о важности его приближенныхъ. Такимъ же образомъ объясняется, почему на китайцевъ значительный объемъ живота производитъ впечатлѣніе возвышеннаго: такъ какъ объемистая талія обыкновенно бываетъ послѣдствіемъ обильнаго питанія, сидячей и праздной жизни, т.-е. такого рода существованія, которое выпадаетъ на долю мандариновъ, то представленіе о значительно развитыхъ органахъ пищеваренія ассоціируется въ головѣ китайца съ идеею о почестяхъ, подобающихъ сановникамъ Небесной Имперіи; оттого и самая выпуклость таліи представляется китайцу, какъ



Фот. Шатищ. Дюбонинский, 13

Начетчикъ
картина Шаховскаго

символь значительности и важности, и даже идоловъ своихъ китайцы изображаютъ съ подобными атрибутами.

До какой степени ассоціація идей можетъ вліять на впечатлѣніе, производимое художественнымъ произведеніемъ, свидѣлствуютъ слѣдующіе анекдоты о Сикстинской Мадоннѣ Рафаеля. Одинъ военный признавался, что она показалась ему похожею на простую крестьянскую батрачку: Богоматерь представлена въ этой картинѣ босою и простоволосою, а означенный воинъ привыкъ видѣть безъ обуви и шляпки лишь женщинъ самаго низкаго сословія. Одинъ изъ извѣстныхъ докторовъ, глядя на дивное созданіе Рафаеля, сказалъ: «У Младенца расширены зрачки; онъ нездоровъ, и ему нужно было бы принимать пилюли». Нѣкая молодая благовоспитанная лэди замѣтила объ ангелахъ, опирающихся локтями на баллюстраду внизу картины, что они держатъ себя такъ потому, что у нихъ, вѣроятно, не было хорошей гувернантки ¹⁾).

Набросивъ пеструю картину разнообразія вкусовъ и анализируя причину этого разнообразія, коснемся вопроса о способѣ оцѣнки вкуса. Есть ли какое-нибудь основаніе считать одинъ вкусъ хорошимъ, другой дурнымъ, одинъ правильнымъ, другой неправильнымъ? Такое основаніе заключается въ самомъ предметѣ, доставляющемъ эстетическое наслажденіе созерцателю. Если послѣднему нравится некрасивое предпочтительно предъ красивымъ, то у него вкусъ испорченный, неправильный. Если человѣкъ испытываетъ болѣе сильное удовольствіе отъ созерцанія менѣе совершенной красоты, нежели болѣе совершенной, то его вкусъ не развитъ. Однимъ словомъ, *правильный, хороший вкусъ есть тотъ, который испытываетъ степень удовольствія или неудовольствія, соответствующую положительному или отрицательному эстетическому достоинству созерцаемаго объекта.*

Слѣдовательно, для оцѣнки вкуса необходимо предварительно опредѣлить, что прекрасно и что не прекрасно, а также градацію красоты и безобразія. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ это сдѣлать легче, въ другихъ — труднѣе. Такъ, напримѣръ, при сравненіи Аполлона Бельведерскаго съ китайскимъ идиоломъ, разница въ эстетическомъ достоинствѣ между греческимъ и китайскимъ идеалами красоты выступаетъ сама собою. Аполлонъ Бельведерскій лучше китайскаго идола. Жизнь, возможная для перваго, дѣятельнѣе въ физическомъ

¹⁾ Fechner, Vorchulé der Aestetik. Т. 1, s. 255.

и духовномъ отношеніяхъ, а слѣдовательно и способна къ болѣе сильному и разностороннему развитію, обуславливающему бѣольшую сумму наслажденій и интенсивность счастья; жизнь же, доступная тѣлу съ формами китайскаго идола, всецѣло погружена въ одни чувственныя наслажденія, весьма сѣуживающія горизонтъ возможныхъ для человѣка благъ. Сравнивая типы животныхъ и различныхъ племенъ человѣчества, нельзя не замѣтить градаціи въ развитіи организмовъ. Хотя есть красота китайская, негритянская и т. д., однако она ниже красоты индо-европейскаго типа, потому что послѣдній образовался какъ продуктъ болѣе развитой, болѣе человѣческой, а потому болѣе счастливой жизни ¹⁾).

Не вездѣ человѣкъ можетъ встрѣтить среду, которая благопріятствовала бы гармоническому развитію всѣхъ его способностей. Борьба за существованіе болѣе или менѣе обезображиваетъ его. Только въ рѣдкихъ случаяхъ попадаетъ онъ въ такія условія, которыя, давая импульсъ его физической и духовной дѣятельности и щедро вознаграждая его за усилія, обезпечиваютъ наиболѣе возможное для него на землѣ блаженство, которое и запечатлѣвается высшею физическою и духовною красотою, въ смыслѣ гармоничнаго развитія всѣхъ способностей души и тѣла. Этой высшей красоты человѣкъ достигнулъ въ счастливой Греціи, создавшей такой идеаль прекрасный, какой только доступенъ человѣческой природѣ.

Дѣло Эстетики—*установить мѣрило* красоты. Дѣло художественнаго образованія—*воспитать вкусъ* такъ, чтобы онъ находилъ наибольшее наслажденіе въ созерцаніи наисовершеннѣйшей красоты. Безъ Эстетики нельзя достоверно *знать*, что прекрасно; безъ развитія вкуса нельзя *чувствовать* красоту, нельзя наслаждаться ея созерцаніемъ. Изученіе эстетики есть пища для умственнаго труда; хорошій правильный вкусъ — результатъ художественнаго воспитанія. Онъ не дается отъ природы: его нужно развивать, надъ его улучшеніемъ необходимо работать. «Вкусъ — пишетъ Віолетте-Дюкъ — не есть, какъ нѣкоторые думаютъ, болѣе или менѣе счастливая фантазія, результатъ какого-то инстинкта. Никто не рождается со вкусомъ. Напротивъ, вкусъ есть отпечатокъ, оставляемый хорошо-направленнымъ воспитаніемъ, вѣнецъ терпѣливаго труда, отраженіе среды, въ которой художникъ живетъ и вращается. Знать и созерцать лишь одно прекрасное, питаться имъ, сравнивать

¹⁾ Cp. Sully Prudhomme, De l'expression dans les beaux arts, p. 307.

его, путемъ сравненія выбирать, не довѣряться недоказанному сужденію, стараться различать истинное отъ ложнаго, избѣгать посредственности, бояться пристрастія,—вотъ средства образовать въ себѣ вкусъ» ¹⁾).

(Продолженіе будетъ)



¹⁾ Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française. T. VI. p. 34.



Русская деревянная архитектура въ Галиціи.



Статья В. В. Стасова.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, во Львовѣ начало выходить въ свѣтъ художественное изданіе, подъ заглавіемъ: «Zabytki sztuki w Polsce» (Памятники искусства въ Польшѣ). Въ объявленіи, выпущенномъ книгопродавческою фирмою Старжикъ (бывшею Миликовскаго), сказано, что это изданіе будетъ изготовляться слушателями архитектурнаго отдѣленія львовской политехнической школы, подъ руководствомъ профессора Юліана Захаревича. «Цѣль настоящаго изданія, — говорится далѣе въ объявленіи — есть собраніе памятниковъ искусства въ Польшѣ, до сихъ поръ вовсе неизвѣстныхъ, или по крайней мѣрѣ недостаточно описанныхъ, для составленія матеріаловъ будущей польской художественной исторіи. За исключеніемъ драго-

цѣнныхъ изданій графа Пршездецкаго, профессора Лушкевича, члена краковской академіи наукъ, профессора Эссенвейна «Mittelalterliche Baudenkmale der Stadt Krakau», профессора Одрживольскаго «Zamek na Wawelu» и Покутинскаго «Kościół krakowski», почти вовсе нѣтъ рисунковъ, представляющихъ памятники польскаго искусства. Настоящее изданіе ставитъ себѣ задачею продолжать собираніе матеріаловъ, срисованныхъ прямо съ натуры слушателями нашей политехнической школы по части архитектуры. Мы издадимъ такимъ образомъ приготовленные уже у насъ рисунки: церкви отцовъ-доминиканцевъ, церкви волошской (румынской), подробностей церкви св. Юрія во Львовѣ, церкви въ Рогатинѣ и т. д. — все памятниковъ, до сихъ поръ еще нигдѣ не опубликованныхъ».

Изданіе выходитъ въ свѣтъ выпусками, состоящими каждый изъ нѣсколькихъ рисунковъ, прекрасно и съ большимъ вкусомъ выполненныхъ въ однихъ тушеванныхъ контурахъ, безъ красокъ, въ большой листъ.

Въ первомъ изъ числа трехъ полученныхъ нами до сихъ поръ выпусковъ заключаются планы, разрѣзы и фасады капеллы Гроба Господня, находящейся во Львовѣ, близъ римско-католическаго собора. Это зданіе, сооруженное въ 1609 г. семействомъ Боимъ, въ память переѣзда его изъ Венгріи во Львовъ и перехода изъ лютеранской вѣры въ католическую, имѣетъ обычный характеръ польскихъ зданій современной ему эпохи, близко родственнъ нѣмецкой и фламандской архитектурѣ конца XVI и начала XVII-го вѣка. Поэтому, я не буду останавливаться на рисункахъ этой капеллы, такъ какъ они не отличаются никакими особенностями стиля отъ множества другихъ современныхъ ей зданій подобнаго же рода и характера. За то остановлюсь съ особеннымъ вниманіемъ на рисункахъ второго и третьяго выпусковъ, въ которыхъ представлены планы, разрѣзы и фасады трехъ деревянныхъ церквей, находящихся въ разныхъ мѣстахъ Галиціи. Двѣ изъ нихъ, св. Юрія и св. Креста, находятся въ городѣ Дрогобычѣ, а третья — въ мѣстечкѣ Роздолѣ. Онѣ всѣ три — уніатскія и принадлежатъ: однѣ концу XVI-го, другія началу XVII-го вѣка. Стилъ ихъ — русскій, а потому онѣ имѣютъ для насъ особенное значеніе. Относительно одной изъ нихъ, а именно Дрогобычской церкви св. Юрія, сохранилось до настоящаго времени очень любопытное мѣстное преданіе.

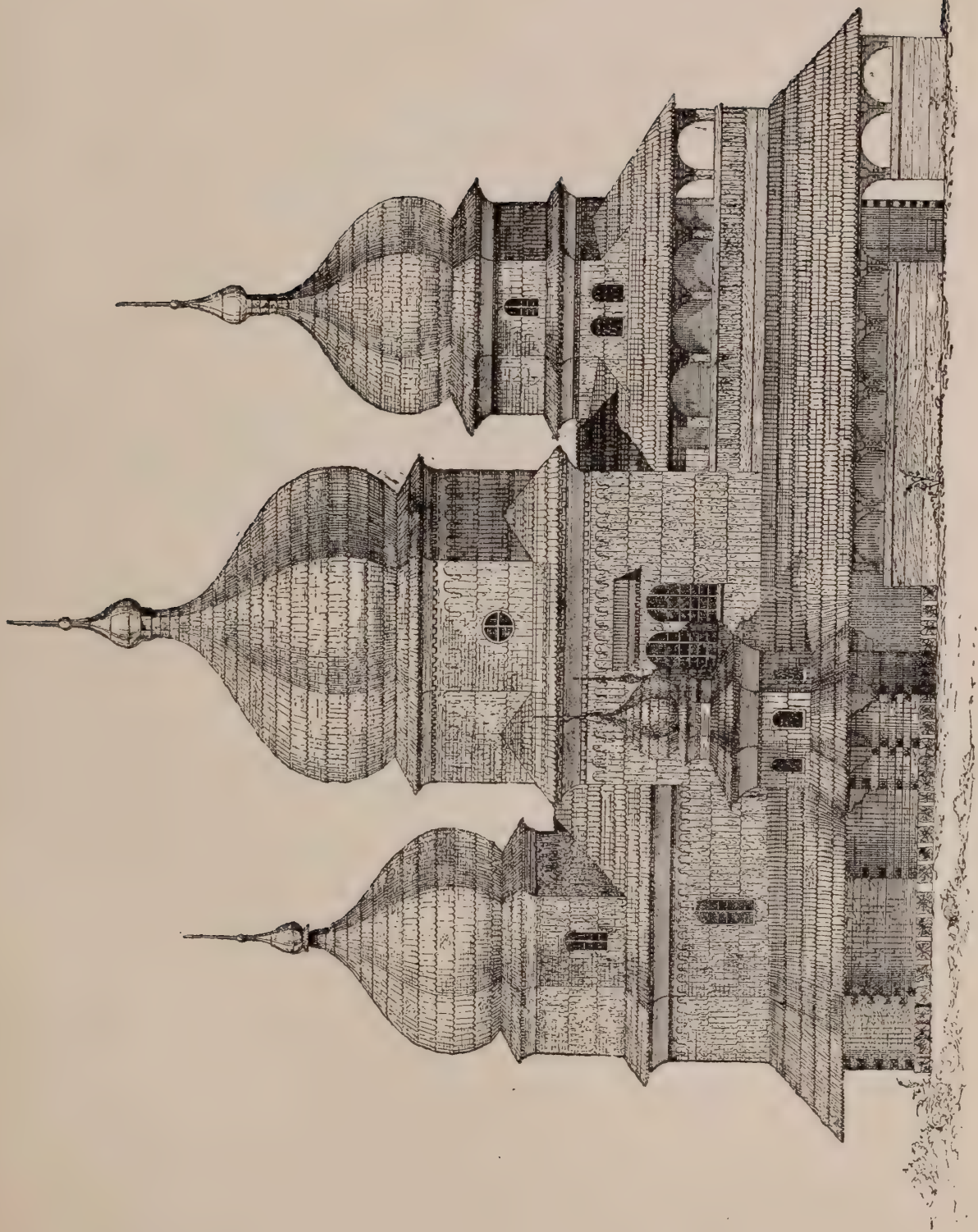
Жители города Дрогобыча — гласитъ это преданіе — получили въ 1543 году отъ польскаго короля Сигизмунда I привилегію, на вѣчныя времена, на доходъ съ соли. На основаніи та-

кой привилегіи, они производили торговлю солью со всей Русью. Городъ Дрогобычъ всегда славился своею солью, и даже въ настоящее время тамъ существуетъ казенная соловарня. Нѣкоторые дрогобычскіе купцы, увидѣвъ въ окрестностяхъ Кіева, въ концѣ XVI или въ началѣ XVII столѣтія, «прекрасный домъ Божій» (piękny dom Boży), упросили кіевлянъ уступить имъ эту церковь за привезенную ими соль, разобрали ее, свезли въ Галицію и поставили въ Дрогобычѣ. Это и есть нынѣшняя церковь св. Юрія.

Авторъ небольшого текста при рисункахъ «Памятниковъ» замѣчаетъ, что въ Галиціи есть много церквей (т.-е. церквей уніатскихъ) и костеловъ (т.-е. церквей католическихъ) точно такого же стilia и вида. Это свѣдѣніе является для насъ очень важнымъ и интереснымъ. Оно доказываетъ намъ то, какъ твердо сохранились въ Галиціи православно-русскія формы церковной архитектуры, не взирая на многовѣковое давленіе католицизма и уніи. Городъ Дрогобычъ, находящійся въ Самборскомъ уѣздѣ, въ Галиціи, къ югу отъ Львова, есть очень древній русскій городъ: онъ упоминается въ Воскресенской лѣтописи, въ числѣ древнѣйшихъ городовъ русскихъ на Волыни¹⁾.

Не взирая на гнетъ Польши и католицизма, древне-русскіе вкусы, симпатіи и понятія сохранялись въ этихъ мѣстностяхъ, по видимому очень сильно, коль-скоро дрогобычане находили нужнымъ имѣть у себя церкви не въ западно-европейскомъ стилѣ XVI и XVII-го вѣковъ, а въ древне-русскомъ, даже иногда перевозили къ себѣ на родину чисто-русскія, кіевскія постройки, а другія строили въ точномъ такомъ же стилѣ. Поэтому намъ было немного странно встрѣтить въ изданіи, специально посвященномъ искусству Польши, постройки, не имѣющія въ себѣ ровно ничего польскаго; тѣмъ не менѣе мы премного благодарны издателямъ именно за ихъ непослѣдовательность, потому что получаемъ здѣсь очень цѣнные документы для извѣстнаго періода исторіи искусства русскаго. У насъ вообще мало извѣстно объ архитектурѣ кіевского періода, а что извѣстно по немногимъ уцѣлѣвшимъ памятникамъ, очень

¹⁾ Я нашелъ это указаніе въ «Географическомъ словарѣ западно-славянскихъ и юго-славянскихъ земель» Якова Головацкаго, Вильно, 1884. Но замѣчательно то, что Головацкій указываетъ здѣсь, какъ древнее названіе Дрогобыча, или Драгобича—форму «Другабиць» и «Доробучь», между тѣмъ, какъ въ Воскресенской лѣтописи (т. VII, стр. 240), въ главѣ: «*А се имена градомъ осьмѣ русскимъ, дальнимъ и ближайшимъ*», и именно въ отдѣлѣ: «*А се грады волынскіе*», упоминаются сначала «Другабець», а нѣсколько далѣе—«Доробучь». Значить, это были два разные города, а не одинъ и тотъ же.

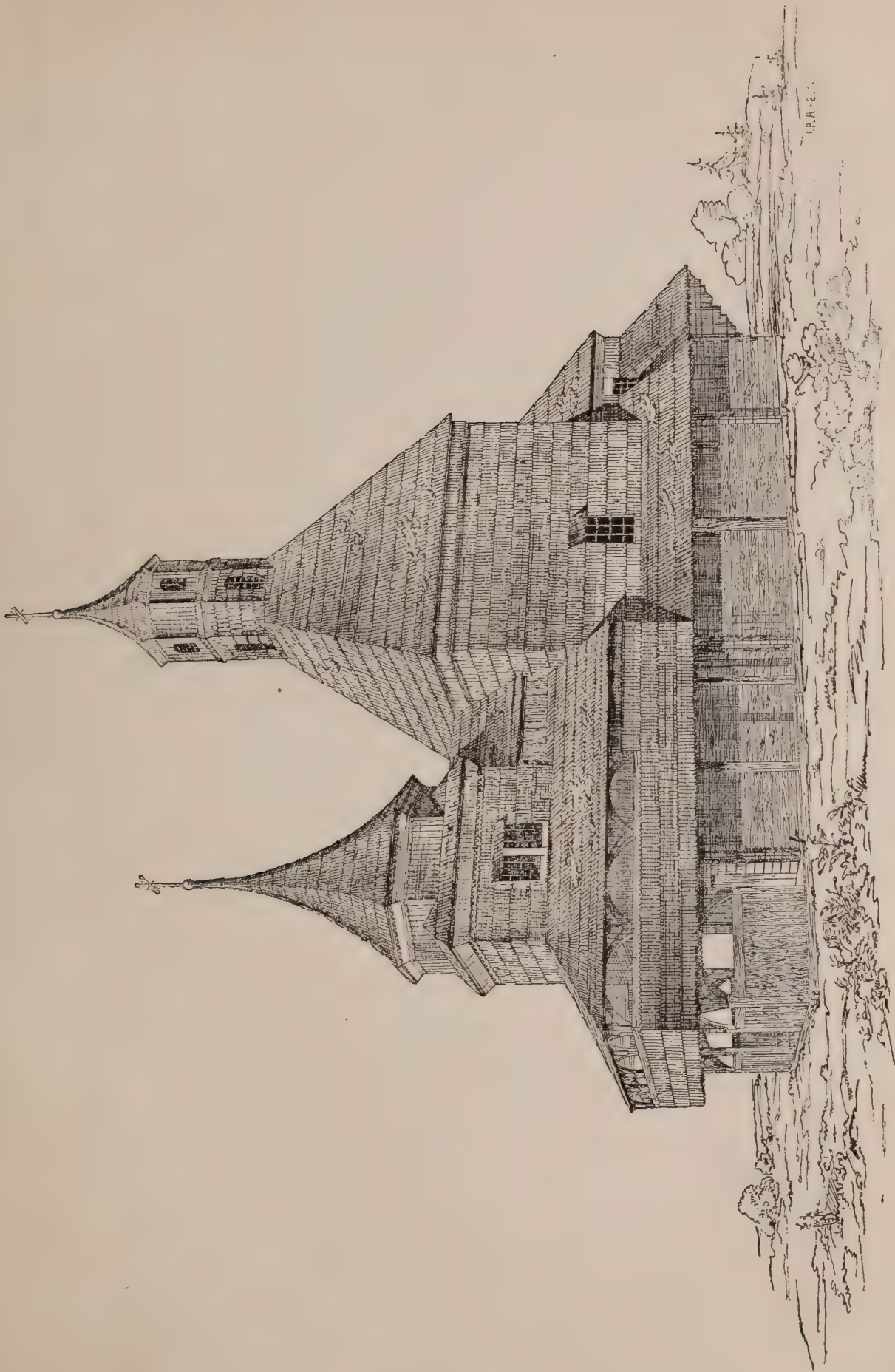


Церковь св. Юрія въ Дрогобычѣ.

худо сохранившимся, то относится къ архитектурѣ каменной и къ древнѣйшему періоду нашего искусства, къ XI-му столѣтію и ближайшимъ къ нему вѣкамъ. О деревянной кіевской архитектурѣ мы до сихъ поръ ровно ничего не знали. Оно и не удивительно, когда у насъ есть на-лицо такъ мало свѣдѣній о деревянной архитектурѣ даже и сѣверныхъ нашихъ областей. Теперь же мы получаемъ вдругъ, посредствомъ настоящаго польскаго изданія, самыя удовлетворительныя извѣстія о томъ, чѣмъ была наша южная деревянная архитектура въ XVI-мъ и XVII-мъ вѣкахъ. Нельзя намъ не быть въ высшей степени благодарными львовской политехнической школѣ.

Въ небольшомъ польскомъ текстѣ настоящаго изданія, составленномъ М. Ковальчукомъ, ассистентомъ означенной школы, сообщено очень немного свѣдѣній о трехъ изданныхъ тамъ до сихъ поръ русскихъ церквяхъ. Про первую, обширнѣйшую и интереснѣйшую между ними, церковь св. Юрія въ Дрогобычѣ, сказано только: «Въ предмѣстьи города Дрогобыча, именуемомъ «За-вежей» (за башней), мы видимъ изящную, выстроенную изъ лиственницы, церковь во имя св. Юрія. Она имѣетъ по своей продольной оси три большихъ купола, къ которымъ съ боковъ примыкаютъ еще два малыхъ, и открытую галерею, окружающую постройку съ трехъ сторонъ. Форма этой церкви, встрѣчающаяся въ Галиціи во многихъ другихъ церквяхъ и костелахъ, по всему вѣроятію, является наслѣдствомъ тѣхъ самыхъ, уже не существующихъ теперь формъ, которыя, основываясь на данныхъ византійскаго стиля, выработались въ окрестностяхъ Кіева въ первые годы великаго княжества русскаго. Очень интересны устройство окружной галереи и родство ея съ норвежскими постройками, отъ которыхъ впрочемъ она отличается нѣкоторыми конструктивными подробностями...» Затѣмъ слѣдуетъ вышеприведенный рассказъ о перевозкѣ этой церкви изъ Кіева, а потомъ авторъ продолжаетъ: «О времени заложенія этой церкви нѣтъ документальныхъ свѣдѣній; надпись подъ хорами свидѣтельствуетъ только о росписаніи ихъ въ 1691 году. Надписи на образахъ иконостаса носятъ даты 1651 и 1659 годовъ, а церковныя книги принадлежатъ 1639 и 1690 годамъ. Позднѣйшія реставраціи церкви происходили въ 1829 и 1883 годахъ. Особо отъ церкви стоитъ звонница».

Относительно церкви св. Креста въ Дрогобычѣ читаемъ: «Въ предмѣстьѣ Дрогобыча, называемомъ «Зварычъ», стоитъ церковь св. Креста, группировкою и формою кровель напоминающая шатровое устрой-



Церковь св. Креста, въ Дрогобычѣ.

ство. По мѣстному преданію, эта церковь возведена въ 1661 г. стараніемъ церковнаго братства, а обновлена въ 1715 году. Она деревянная, построена изъ смѣшаннаго матеріала: ели, сосны, дуба и лиственницы. Съ передней стороны она имѣетъ наружную галерею, составляющую характерную особенность галицкихъ церквей. Внутреннія стѣны были когда-то расписаны, о чемъ свидѣлствуютъ остатки живописи на нихъ. Въ числѣ многихъ древнихъ надписей на углахъ зданія, одна, помѣщающаяся на правой сторонѣ и писанная кириллицей, содержитъ въ себѣ слова: «Янъ Иласевичъ съ Грусатыча. Смилиуйся надъ нимъ, Боже, въ церкви своей. Аминь. 1636, 2 іюля». Сверхъ того, въ этой церкви сохраняются церковныя книги 1665, 1684, 1758 и 1773 годовъ».

Про церковь мѣстечка Роздола читаемъ только слѣдующее: «Роздолъ, въ повѣтѣ Жидоговскомъ, въ Галиціи (къ югу отъ Дрогобыча), заложенъ около 1551 года Матвѣемъ Чернеевскимъ, старостой Львовскимъ. Находящаяся тамъ церковь украшена тремя куполами, по продольной оси, и наружною галереею въ двухъ этажахъ. Она построена изъ смѣшаннаго матеріала: лиственницы, дуба и сосны. Время заложенія этой церкви неизвѣстно, но вѣроятно совпадаетъ съ заложеніемъ самага мѣстечка и относится къ концу XVI-го и къ началу XVII вѣка».

Къ этимъ краткимъ, слишкомъ отрывочнымъ, къ сожалѣнію, свѣдѣніямъ, я прибавлю нѣсколько другихъ, полученныхъ мною изъ подробнаго разсмотрѣнія плановъ, разрѣзовъ и фасадовъ трехъ вышеупомянутыхъ любопытныхъ церквей.

Всѣ онѣ имѣютъ много общаго въ стилѣ и пріемахъ, хотя и не безъ нѣкоторыхъ различій.

Всѣ три построены изъ очень прочнаго матеріала, преимущественно изъ лиственницы, и, конечно, именно этому обстоятельству мы обязаны тѣмъ, что эти храмы сохранились въ цѣлости въ теченіи трехсотъ, а, можетъ быть, и болѣе лѣтъ, что для деревянныхъ построекъ составляетъ довольно рѣдкое исключеніе.

Всѣ три очень небольшихъ размѣровъ, какъ впрочемъ и должно было ожидать для церквей полу-деревенскихъ, или, по крайней мѣрѣ, провинціальныхъ, почти захолустныхъ. А именно, размѣры ихъ слѣдующіе:

А. Церковь св. Георгія, въ Дрогобычѣ.

| | | |
|---------------------------------|-------------------------------|----------|
| Длина церкви, внутри | 18 | метровъ. |
| Ширина алтаря и трапезы внутри. | 4 ³ / ₄ | » |
| » корабля | 6 ¹ / ₄ | » |



Церковъ въ Роздолѣ.

| | | |
|-------------------------------|-----------------|----------|
| Вышина корабля, съ крестомъ . | $19\frac{3}{4}$ | метровъ. |
| » » внутри . . . | $13\frac{3}{4}$ | » |
| Вышина алтаря, съ крестомъ . | $15\frac{1}{2}$ | » |
| » » внутри . . . | $9\frac{3}{4}$ | » |
| Вышина трапезы, съ крестомъ . | 17 | » |
| » » внутри . . . | 11 | » |

Б. Церковь св. Креста, въ Дорогобычъ.

| | | |
|-------------------------------|-----------------|----------|
| Длина церкви, внутри . . . | 16 | метровъ. |
| Ширина алтаря, » . . . | 5 | » |
| » корабля, внутри . . . | $6\frac{1}{2}$ | » |
| » трапезы, » . . . | $3\frac{1}{2}$ | » |
| Вышина корабля, съ крестомъ . | $18\frac{1}{2}$ | » |
| » » внутри . . . | $14\frac{1}{3}$ | » |
| Вышина алтаря, съ крестомъ . | 13 | » |
| » » внутри . . . | $10\frac{1}{4}$ | » |
| Вышина трапезы, съ крестомъ . | 10 | » |
| » » внутри . . . | $7\frac{1}{2}$ | » |

В. Церковь въ Роздолъ.

| | | |
|-------------------------------|-----------------|---|
| Длина церкви, внутри . . . | $17\frac{1}{4}$ | » |
| Ширина алтаря, » . . . | 5 | » |
| » трапезы » . . . | $5\frac{1}{2}$ | » |
| Вышина корабля, съ крестомъ . | $18\frac{1}{2}$ | » |
| » » внутри . . . | $11\frac{3}{4}$ | » |
| Вышина алтаря, съ крестомъ . | $17\frac{1}{4}$ | » |
| » » внутри . . . | 10 | » |
| Вышина трапезы, съ крестомъ . | $15\frac{1}{2}$ | » |
| » » внутри . . . | $9\frac{1}{3}$ | » |

И такъ, наибольшая вышина, снаружи, съ крестомъ,—около 26 сажень (церковь св. Юрія въ Дорогобычъ), внутри—около 19 сажень (церковь св. Креста, тамъ же); наибольшая ширина церкви, въ кораблѣ,—около 8 сажень (церковь св. Креста, въ Дорогобычъ).

Снаружи всѣ три церкви представляютъ необыкновенно стройный и изящный видъ. Расположеніе частей, взаимное отношеніе ихъ одна къ другой, группировка куполовъ сначала въ общей ихъ массѣ, а потомъ въ частныхъ соотношеніяхъ ихъ по-двое, по-трое, по-четверо, по-пяти, превосходно и изящно въ высшей степени. Форма куполовъ у церкви св. Юрія въ Дорогобычъ и у церкви въ Роздолѣ—луковичная, но въ послѣдней церкви она лишилась заостренной вершины, по всей вѣроятности вслѣдствіе пе-

рестроекъ. Луковичная форма является намъ здѣсь въ высшей мѣрѣ важною и интересною, такъ какъ у насъ, на югѣ Россіи, особливо въ Кіевѣ и въ его округѣ, не сохранилось церквей съ куполами, увѣнчанными луковицей, вслѣдствіе чего много было причинъ до сихъ поръ подозрѣвать, что въ Кіевѣ и смежныхъ съ нимъ мѣстностяхъ купола были первоначально только чисто-византійской формы, т. е. въ видѣ опрокинутого котла или литавры, безъ всякаго заостренія вверху, а что эта форма была въ тѣхъ мѣстностяхъ господствующею отъ X-го и XI-го вѣка вплоть до XVI-го или XVII-го вѣка, а тогда прямо замѣнена формою западно-европейскою, ренесансомъ и рококо, благодаря вліяніямъ польскимъ и католическимъ. Купола галицкихъ деревянныхъ церквей убѣждаютъ насъ теперь въ противномъ. Они доказываютъ, что на нашемъ югѣ, какъ въ и остальной Россіи, особливо въ Новгородѣ, Псковѣ, вообще на Сѣверѣ, въ теченіе Среднихъ Вѣковъ существовали купола луковичной формы.

Впрочемъ, подтвержденіемъ того же факта служатъ купола нѣкоторыхъ каменныхъ православныхъ церквей нашего юго-западнаго края. Разсматривая прекрасный атласъ г. Орды, выпущенный въ свѣтъ подъ заглавіемъ: «Album widoków gubernij grodzienskiej, Wołyńskiej, Podolskiej i Kijowskiej... zrysowane z natury przez Napoleona Orde. Warszawa, 1873—1882», я нахожу древніе купола, по формѣ подобные куполамъ галицкимъ, въ подольской губерніи. А именно, во 2-й серіи, подъ № 60, здѣсь помѣщенъ видъ помѣстья «Сутковицы», подольской губерніи, принадлежавшаго нѣкогда семейству Ярмолинскихъ, по наслѣдству отъ старобы Александра Балабана, племянника гетмана Жолкевскаго. По возвращеніи изъ своего турецкаго плѣна, Балабанъ выстроилъ этотъ замокъ, способный выдержать осаду, въ 1623 году. Церковь, стоящая на холмѣ противъ замка (и, вѣроятно, современная этому послѣднему), также имѣетъ видъ крѣпостцы, а ея башни увѣнчаны русскими луковичными куполами. На листѣ 61-мъ той-же серіи, мы видимъ церковь въ «Латычевѣ», подольской же губерніи, имѣніи Яна Потоцкаго, старобы Каменецкаго. Здѣсь построены были этимъ послѣднимъ, въ 1579 году, замокъ, назначенный служить крѣпостцей противъ турокъ, и при немъ церковь и доминиканскій монастырь. Главы нѣкоторыхъ куполовъ имѣютъ здѣсь характеръ совершенно однородный съ главами галицкихъ церквей. Замѣтимъ, что также и въ другихъ мѣстахъ нашего западнаго края существовали въ XVI вѣкѣ русскія церкви съ луковичными куполами. Такъ, наприм., на «Видѣ Гродно»,

громадной гравюрѣ на четырехъ листахъ, исполненной въ Нюрнбергѣ въ 1568 году Матвѣемъ Цюндтомъ съ рисунка Ганса Адельгауера, представленъ въ одномъ мѣстѣ «деревянный храмъ русскихъ на предмѣстьѣ» (*Templum russorum ligneum suburbia*), и здѣсь одна глава увѣнчана луковичнымъ куполомъ ¹⁾).

Что касается до этой формы галицкихъ куполовъ въ видѣ луковицы, то она вполне соотвѣтствуетъ той, которая существовала въ центральной Россіи въ концѣ XVI и въ продолженіи всего XVII вѣка. Это именно — луковица уже не той стройной и устремляющейся вверхъ формы, на подобіе славянскаго шлема, которая господствовала въ Россіи, особливо въ сѣверной, въ XIII, XIV и XV вѣкахъ, но форма нѣсколько придавленная въ плечахъ и осѣвшая книзу, такъ что изъ луковицы съ заостреннымъ верхомъ она превратилась какъ-бы въ рѣпу съ небольшимъ заостреніемъ сверху. Однимъ изъ самыхъ характерныхъ ея примѣровъ является куполь деревяннаго дворца царя Алексѣя Михайловича, въ Коломнѣ, какъ мы его знаемъ по рѣдчайшей гравюрѣ Гильфердинга, изображающей этотъ дворецъ и принадлежащей Императорской Публичной Библіотекѣ ²⁾). Существованіе же въ Россіи этой самой, придавленной луковичной формы еще въ XVI вѣкѣ доказывается многими изображеніями, какъ на старинныхъ иконахъ, такъ и на миниатюрахъ рукописей. Для образца укажу на «Житіе Николая Чудотворца», рукопись, принадлежащую Румянцовскому музею въ Москвѣ, и изданную факсимиле Обществомъ любителей древней письменности (См. страницы: 8, 16, 19, 27, 41, 52, 111, 128 и т. д.).

Что касается до третьей галицкой церкви, а именно до церкви св. Креста въ Дрогобычѣ, то ея куполь имѣетъ форму не луковицы, а усѣченной пирамиды, съ небольшою главкою сверху. Это — форма также вполне русская; она существовала у насъ уже въ совершенно развитомъ видѣ въ XVI вѣкѣ. Укажу опять-таки на ту-же рукопись Румянцевскаго музея: «Житіе Николая Чудотворца», изданную факсимиле Обществомъ любителей древней письменности. Многочисленные примѣры этой формы приведены архитекторомъ Н. В. Султановымъ, въ его прекрасномъ сочиненіи: «Образцы древне-

¹⁾ Экземпляръ рѣдчайшей этой гравюры находится въ нашей Императорской Публичной Библіотекѣ. Русскія церкви, представленныя на этомъ видѣ, воспроизведены на рисункахъ при моей статьѣ: «Православныя церкви въ Западной Россіи въ XVI вѣкѣ» (Сборникъ Археологическаго Института, книга III-я, 1880 г.).

²⁾ Гравюра воспроизведена въ изданіи Д. А. Ровинскаго «Матеріалы для русской иконографіи», выпускъ 1-ый, листъ 40-й.

русскаго зодчества въ миниатюрныхъ изображеніяхъ», и взяты имъ какъ изъ этой рукописи, такъ и изъ другихъ памятниковъ, частью еще существующихъ въ дѣйствительности (башни Московскаго Кремля и Соловецкаго монастыря), частью представленныхъ на древнихъ образахъ и планахъ (Псковская икона Срѣтенія, планъ Пскова и т. д.) ¹⁾.

Къ числу особенностей галицкихъ церквей принадлежатъ еще осьмигранные внутри зданія купола, сводящіеся вверху, въ одну точку, прогнутыми книзу, какъ полы палатки, сводами, и открытыя галереи вокругъ церкви, въ двухъ этажахъ. Эти послѣднія придаютъ зданію большую легкость и живописность. Подобныя открытыя галереи мы также встрѣчаемъ и въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ нашего западнаго края. Для примѣра можно указать на интересную и красивую деревянную церковь въ Гидляхъ, въ нынѣшнемъ новорадомскомъ уѣздѣ, надъ рѣкою Вартою: она изображена въ «Альбомѣ» Наполеона Орды (серія VII, таблица 220), и въ «Клосахъ», (томъ II, 1866 г. стр. 412). По преданію и новѣйшей церковной подписи, эта церковь построена была въ 1059; въ чемъ, конечно, нѣтъ никакого вѣроятія. Но по крайней мѣрѣ достоверно то, что примасть и канцлеръ польскій Янъ Ласкій посѣтилъ и осматривалъ ее въ 1521 году; возобновлена же она въ 1768. Церковь—бревенчатая, построена изъ лиственницы и вся покрыта драфью. Кругомъ восточной, сѣверной и западной ея сторонъ идетъ открытая галерея, какъ у галицкихъ церквей. Впрочемъ, эти открытыя галереи ничего не имѣютъ общаго съ норвежскими: стиль и складъ здѣсь и тамъ совершенно различныя.

Всѣ три галицкія церкви выложены дранью (каждая доска имѣетъ длины около 1 аршина), а крыши и купола—гонтомъ.



¹⁾ Памятники древней письменности и искусства, выпускъ VIII, 1881. Атласъ, таблицы VII, VIII, IX.



1. Портретъ Рембрандта, собственной его работы, гравюра à l'eau forte В. В. Маттэ, съ оригинала Лейхтенбергской картинной галереи.—Ни одинъ городъ въ Европѣ не богатъ произведеніями величайшаго изъ живописцевъ голландской школы такъ, какъ наша столица. Единственнымъ въ своемъ родѣ собраніемъ картинъ Рембрандта имѣетъ право гордиться Императорскій Эрмитажъ предъ другими музеями; кромѣ того несомнѣнныя работы этого мастера украшаютъ собою галереи гр. С. Строганова, гр. П. Строганова, кн. Юсупова и наконецъ галерею Его Императорскаго Высочества герцога Н. М. Лейхтенбергскаго Въ этой послѣдней, переданной, какъ извѣстно, на храненіе въ Академію на все продолженіе жизни герцога и получившей на это время значеніе публичной, находится любопытный портретъ, писанный Рембрандтомъ съ самого себя. Съ нимъ можетъ познакомиться любителей искусства прилагаемый къ настоящей книжкѣ эстампъ, исполненный, по нашему порученію, извѣстнымъ нашимъ аквафортистомъ Василиемъ Васильевичемъ Маттэ. О достоинствахъ этой гравюры предоставляемъ судить читателямъ. Что же касается до самого оригинала, то Пассаванъ, въ составленномъ имъ текстѣ къ изданію герцогской Лейхтенбергской галереи, появившемуся еще въ то время, когда она находилась въ Мюнхенѣ, и украшенному гравюрами въ аквафортныхъ очеркахъ смотрителя галереи Мюкселя, называетъ этотъ портретъ «прекраснымъ произведеніемъ второй манеры Рембрандта, отличающимся эффектнымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣни». Почти то же самое повторяетъ Ваагенъ, посѣтившій Петербургъ, въ 1861 году. Говоря въ своемъ сочиненіи: *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen* (München, 1864, стр. 383), только о наибо-

лѣ замѣчательныхъ картинахъ Лейхтенбергской галереи, останавливается также и на означенномъ портретѣ, причемъ характеризуетъ его слѣдующими словами: «Прекрасная картина средней поры жизни художника, свѣтло-золотистзго тона; тѣни—темныя, исполненіе—тщательное». Рембрандтъ изобразилъ себя въ этомъ портретѣ въ натуральную величину, по поясъ, прямо смотрящимъ на зрителя; на немъ кафтанъ темнаго цвѣта, отороченный по вороту и по разрѣзу на груди мѣхомъ; на шеѣ художника надѣта золотая цѣпь со вставленными въ нее дорожными камнями. Портретъ—безъ подписи художника и безъ означенія года. По типу лица и по позѣ, онъ имѣетъ сходство съ извѣстнымъ портретомъ Рембрандта въ вѣнскомъ Бельведерѣ.

2. «Царь Иванъ Грозный и его мамка», снимокъ съ картины К. Б. Венига.— Оригиналъ этого рисунка принадлежалъ къ числу лучшихъ произведеній академической выставки настоящаго года и, какъ такой, пріобрѣтенъ Академіею отъ художника вмѣстѣ съ другими выдающимися произведеніями этой выставки, на счетъ особой, Высочайше жалуемой Академіи ежегодно суммы для подобныхъ пріобрѣтѣній. Въ настоящее время онъ входитъ въ составъ передвижной выставки, которую Академія отправляетъ въ разные города Россіи, а затѣмъ или останется въ музеѣ Академіи, или поступитъ въ одинъ изъ провинціальныхъ музеевъ.

Всякій, кто знакомъ съ исторіею Іоанна Грознаго хотя бы по сочиненію Карамзина, знаетъ отношенія этого государя къ его мамкѣ. Она одна дерзала безнаказанно говорить ему правду и укорять его за необузданность нрава и звѣрскія жестокости. Въ минуту одного изъ объясненій, безъ сомнѣнія, много разъ происходившихъ съ глазу на глазъ между царемъ и пѣстовавшей его женщиной, художникъ представилъ обоихъ для того, чтобы характеризовать того и другую. Тщедушная, согбенная старуха, одѣтая въ богатую, подбитую соболемъ шубу малиноваго бархата, стоитъ, опираясь на клюку, предъ тѣмъ, чье одно имя приводило въ страхъ и трепетъ всю Россію. Она смѣло говоритъ ему объ его прегрѣшеніяхъ и пугаетъ его загробнымъ наказаніемъ за нихъ. Отъ ея рѣчей грозный царь робко жмется на своемъ креслѣ, крѣпко сжимаетъ въ правой рукѣ Распятіе, а лѣвою судорожно хватается за ручку кресла. Ему видимо мерещатся ожидающія его муки ада, и въ душѣ его пробуждается раскаяніе, но—увы!—очень ненадолго. Помимо драматизма и вѣрной передачи характера дѣйствующихъ лицъ, картина отличается силою и сочностью колорита и вообще прекраснымъ исполненіемъ.

Авторъ этой картины, профессоръ исторической живописи Карлъ Богдановичъ Венигъ, род. въ Ревелѣ, въ 1829 г. Художественное образованіе онъ получилъ въ Академіи, поступивъ въ ея ученики въ 1844 г. и пользуясь въ ней ближайшимъ руководствомъ Ѳ. А. Бруни. Удостоенный въ 1852 г. второстепенной золотой медали за картину: «Агарь въ пустынѣ», онъ въ слѣдующемъ затѣмъ году окончилъ академическій курсъ съ званіемъ художника XIV класса и большою золотою медалью, присужденною ему за исполненіе программы: «Эсѳиръ предъ Артаксерксомъ» (наход. въ музеѣ Академіи), и вскорѣ отправился въ чужіе края, въ качествѣ пенсіонера Академіи, для своего дальнѣйшаго совершенствованія въ искусствѣ. Находясь въ Римѣ, Венигъ изучалъ преимущественно Рафаеля и написалъ картины: «Положеніе во гробъ» (наход. въ музеѣ Академіи), за которую былъ возведенъ въ званіе академика въ 1860 г., и «Ангелы возвѣщаютъ гибель городу

Содому», доставившую ему степень профессора по возвращении в Россию в 1862 г. В том же году он получил назначение — быть помощником преподавателя в рисовальных классах Академии, в 1869 г. заняв в ней штатную должность адъюнкт-профессора, с 1871 г. стал заседать, с правом голоса, в академическом совете и наконец, в 1875 г., сделавшись профессором-преподавателем исторической живописи. Из работ его, сверх указанных выше, заслуживают внимания в особенности образы: «Распятие», написанный для Николаевской лютеранской церкви в Ревеле, картина: «Последние минуты Григория Отрепьева», и несколько портретов (между прочим прекрасный, весьма колоритный портрет жены художника).

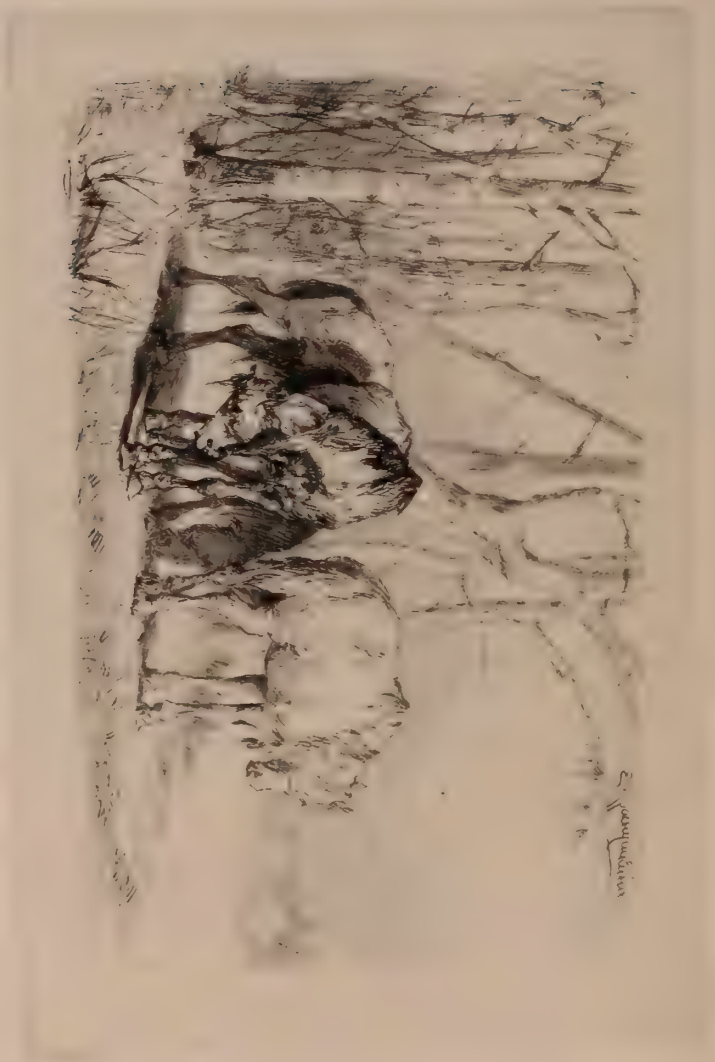
3. «Сестра и братъ», снимокъ съ картины В. А. Бугеро.—Воспроизведенная в этом рисунке картина—одно из самых недавних произведений французского художника, которого на его родине и в остальной Европе одни высоко уважают, а другие осуждают за приторную изысканность композиции, рисунка и колорита. Хотя нельзя не согласиться с таким укором, однако необходимо признать, что Бугеро обладает значительным талантом, и его изящная кисть весьма удачно исполняет задачи известного рода, особенно относящаяся к религиозной живописи; также в тех случаях, когда он берется за изображение идиллических сюжетов, в которых главную роль играет материнское чувство или, как в воспроизводимой нами картинке, счастье и игры детского возраста, успех увековечивает его труды.

Предполагая современем представить своим читателям особую монографию об этом художнике, ограничиваемся здесь кратким указанием на главные факты его жизни. Вильям-Адольф Бугеро родился в Ларошелли (деп. Жиронды), в 1825 г., и первоначальное художественное образование свое получил в Бордо, а затем в 1843 по 1850 г. учился в парижской школе изящных искусств, где его главным руководителем был Пикко. Получив в 1851 г. большую премию за историческую живопись, он отправился в Рим, пенсионером французского правительства, и провел там много лет, присылая оттуда свои работы в парижские годовые салоны. Особенное впечатление произвела на публику явившаяся пред нею в 1854 г. картина Бугеро: «Погребение св. Цецилии в катакомбах» (наход. теперь в Люксембургск. галерее). По возвращении из Италии, он поселился в Париже, где и живет в настоящее время. За свои произведения он получил кавалерский орден почетного легиона в 1859 г. и офицерский знак того же ордена в 1876 г. и в этом же году избран членом французского института по академии художеств. Из его многочисленных произведений пользуются наибольшею известностью: «Филомела и Прокне» (1861), «Mater afflictorum» (1877), «Раненый Амур» (1867), «Фавн и вакханка» «Первая ссора» (1861), «Charitas» (1876), «Обручение св. Анны», «Нимфы» «Рождение Венеры», стинная живопись в парижских отелях Перейры и Бартолини, в церквях св. Клотильды и св. Августина и некоторые портреты. У нас, в Кушелевской галерее в Академии художеств, находится картина Бугеро: «Прощание Товия с его отцом».

4. «Начетчикъ», снимокъ съ картины Н. П. Шаховскаго.—Картина эта, бывшая на академической выставке нынешняго года и купленная Академиею на счет Высочайше назначенных в ее распоряжение средств на покупку произведений

русской живописи для провинціальныхъ музеевъ, принадлежитъ молодому художнику, не лишенному дарованія и выказавшему въ этой картинѣ, какъ и въ предшествовавшихъ своихъ работахъ, любовь къ искусству, знаніе рисунка, чувство колорита, наблюдательность и вообще качества, которыя, при благопріятныхъ условіяхъ, могутъ развиваться еще болѣе. Авторъ картины, Николай Павловичъ Шаховской, сынъ царскосельскаго 2-й гильдіи купца, род. въ Масальскомъ уѣздѣ Калужской губерніи, 7 іюля 1850 г. Получивъ первоначальное общее образованіе въ московскомъ коммерческомъ училищѣ, онъ поступилъ въ 1868 г. въ вольные слушатели Академіи художествъ, по живописи, а въ 1870 г. перечислился въ академисты. Во время пребыванія своего въ классахъ Академіи, онъ выказалъ себя старательнымъ и способнымъ ученикомъ и получилъ четыре серебряныя медали, двѣ малыхъ и двѣ большихъ, за рисунки и живописные этюды съ натуры. При окончаніи академическаго курса, Шаховской выступилъ конкуррентомъ на второстепенную золотую медаль и получилъ ее въ 1874 г. за исполненіе программы: «Милосердіе Самарянина», а также связанное съ этою медалью званіе класснаго художника 2-й степ. Наконецъ, участвуя въ 1877 г. въ соисканіи большой золотой медали, онъ написалъ картину: «Бракъ въ Канѣ Галилейской», и хотя остался на этомъ конкурсѣ побѣжденнымъ другими программистами, однако его картина признана заслуживающею того, чтобы онъ былъ повышенъ въ званіе класснаго художника 1-ой степени. Въ настоящее время г. Шаховской живетъ и работаетъ въ Петербургѣ.





НА СВОБОДѢ.

Гравюра à l'eau forte E. J. Jankowski

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

Выпускъ 5

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.

1886



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



Дорафаелисты и ихъ послѣдователи въ Англіи.

Статья В. В. Чуйко.



IV.

ля поясненія эстетическихъ взглядовъ Рёскина остается еще остановиться на вопросѣ о воображеніи и о прекрасномъ.

Надо отдать полную справедливость англійскому эстетикѣ: онъ превосходно выясняетъ разницу между воображеніемъ (фантазіей) и собственно композиціей. Мы komponуемъ—говоритъ онъ, — когда сочетаемъ въ виду извѣстной цѣли и съ извѣстнымъ расчетомъ, выбирая изъ накопившихся въ нашемъ умѣ матеріаловъ тѣ, которые наиболѣе пригодны для нашей цѣли. Такъ «производить» обыкновенный художникъ, и у васъ всегда есть средство узнать это: если вы можете удалить изъ картины какой-либо, хотя бы малѣйшій, ея элементъ такъ,

чтобы произведение въ цѣломъ отъ этого не погибло, то у васъ ссть несомнѣнное доказательство, что художникъ «компоноваль», и что сго воображеніе не играло въ произведеніи никакой роли, потому что существенное свойство воображенія заключается во внезапномъ созданіи органическаго цѣлаго, въ созданіи такой совокупности частей, дополняющихъ и опредѣляющихъ другъ друга, которая образуетъ одно живое, совершенное цѣлое. Такое «созданіе» не можетъ быть объясняемо однимъ простымъ логическимъ актомъ. Сознаніе и логика всегда имѣютъ въ виду обдуманнѣйшій и намѣреннѣйшій результатъ, между тѣмъ какъ въ данномъ случаѣ (художественнаго созданія) средства представляются уму сами собою, безъ всякаго отношенія—по крайней мѣрѣ, сознательнаго—къ результату. Всякій художникъ, одаренный богатой фантазіей, знаетъ это; онъ первый бываетъ удивленъ созданнымъ имъ произведеніемъ и, глядя на это произведение, самъ не можетъ сказать, въ чемъ заключается гармонія его частей.

Это—первая функція воображенія, функція, указанная еще гораздо раньше Шеллингомъ и Кольриджемъ; но Рёскинъ дополняетъ опредѣленіе воображенія двумя другими функціями. Онъ говоритъ, что воображеніе бываетъ «проницающимъ» (penetrative) и «созерцательнымъ» (contemplative). Логическое сужденіе—говоритъ онъ—анализируетъ: начиная съ поверхности, периферіи предмета, оно, насколько возможно, доходитъ до центра. Описывая, на примѣръ, змѣю, оно опишетъ сначала (словами или красками) ея голову, чешую, извилины тѣла. Ничего подобнаго не знаетъ воображеніе; оно прямо проникаетъ въ сущность предмета—сущность, составляющую производительную причину всего остальнаго, и когда ему приходится послѣ того описывать голову, извилины тѣла, то оно только развиваетъ эту центральную сущность. Однимъ словомъ, ея методъ—дедуктивный, вмѣсто того, чтобы быть индуктивнымъ. Что же касается до созерцательнаго воображенія, то подъ этимъ выраженіемъ Рёскинъ понимаетъ тотъ элементъ воображенія, который больше всего поражалъ Кольриджа,—элементъ, по которому воображеніе превращаетъ предметъ, свойство, присущее ему, видѣть въ предметѣ изображеніе другаго предмета, или, какъ говоритъ Рёскинъ, извлекать и изолировать тѣ или другія свойства предмета, съ тѣмъ, чтобы разсматривать ихъ въ самихъ себѣ, какъ свойства, которыя онъ встрѣчалъ уже въ другихъ предметахъ. Слѣдующія слова развиваютъ основныя положенія Рёскина:

«Всѣ великіе люди—пишетъ онъ—видятъ то, что изображаютъ,

прежде чѣмъ изображаютъ, и притомъ видятъ совершенно пассивно; избѣжать этого они не могутъ, даже если бы хотѣли,—глазами ли души своей, или тѣла, все равно. Тѣмъ или другимъ способомъ, но они получаютъ впечатлѣніе образа. Мѣстность, личности, событія, находятся передъ ними какъ-бы въ ясновидѣніи, и, такъ ли, или иначе, всѣ эти предметы требуютъ своего изображенія именно въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются имъ; художникъ не осмѣлится, подъ давленіемъ ихъ присутствія, измѣнить въ нихъ что бы то ни было, потому что для насъ они составляютъ нѣчто въ родѣ настоящаго видѣнія, а въ глубинѣ его сердца они всегда сопровождаются чувствомъ, составляющимъ какъ-бы отдаленное эхо повеленія: «Изображай предметы, которые ты видѣлъ, которые суть». Ктому же, видѣніе не само собою является; оно развивается въ извѣстномъ порядкѣ, избранномъ самимъ художникомъ. Гармонія деталей и цѣлаго, кажется, составлена на основаніи самыхъ точныхъ правилъ, а между тѣмъ, ни воля, ни личность, ни знаніе ясновидящаго, тутъ ни причемъ. Онъ только копіистъ, если можно такъ выразиться. И всякое усиліе создавать подобные результаты путемъ расчетовъ и примѣненія принциповъ, даже всякая попытка исправить и измѣнить первичный порядокъ видѣнія, уже не будетъ дѣломъ творчества. Даже больше: если художникъ, разсматривая формы, уже начертанныя имъ на холстѣ, рѣшитъ, что нѣкоторыя измѣненія могутъ придать имъ больше силы и красоты, то онъ не только не будетъ творить, но станетъ прямо отрицать творчество, ибо творчество есть *невольный наплывъ* цѣлага ряда образовъ, или концепцій, представляющихся такими, какими онѣ должны быть. Вотъ почему знаніе правилъ и актъ сужденія стремятся остановить или затруднить воображеніе въ его полетѣ. Чѣмъ больше художникъ вкусилъ отъ древа познанія добра и зла въ искусствѣ, тѣмъ вѣроятнѣе, что ему не достаетъ творческой силы. И наоборотъ: чѣмъ въ бѣльшей степени онъ обладаетъ творческой силою, тѣмъ болѣе вы его найдете не знающимъ правилъ, не потому, чтобы онъ ихъ презиралъ, а потому, что онъ просто чувствуетъ, что между ними и имъ нѣтъ ничего общаго, что грѣзы не подходятъ ни подъ какія правила, что ихъ нужно брать такими, какими онѣ являются».

Въ этомъ отрывкѣ, приведенномъ нами буквально, Рёскинъ касается одного изъ важнѣйшихъ вопросовъ психологіи: вопроса о художественномъ творствѣ. Вопросъ этотъ до сихъ поръ еще довольно теменъ, но работы англійскихъ психологовъ: Бена, Спен-

сера, Гретъ-Аллена, значительно выяснили и во многом дополнили теорію Рёскина. Это не отнимаетъ у него заслуги перваго шага въ открытіи, несомнѣнно имѣющемъ огромную теоритическую важность. Къ сожалѣнію, и здѣсь Рёскинъ, взявъ вѣрную исходную точку, удаляется въ сторону отъ истиннаго пути и направляетъ теорію къ своей системѣ. Замѣтивъ совершенно вѣрно, что воображеніе творитъ какъ-бы однимъ взмахомъ органическое цѣлое, онъ прибавляетъ, что, вслѣдствіе этого, созданія воображенія имѣютъ свойства произведеній природы: единство, простоту и проч. Отсюда онъ заключаетъ, что, слѣдовательно, воображеніе творитъ на основаніи законовъ природы, и что гармоніи оно достигаетъ только тогда, когда схватываетъ истинныя отношенія, которыя въ природѣ соединяютъ части съ цѣлымъ, что совершенно ложно. Въ этомъ темномъ вопросѣ, одинъ пунктъ былъ однако выясненъ съ достаточной ясностью англійскими психологами: говоря совершенно точно, воображеніе не имѣетъ ничего общаго съ внѣшнимъ міромъ: это — не болѣе, какъ актъ нашей внутренней жизни. Въ воображеніи не дѣйствительность возстаетъ передъ нами, а наша мысль и наше чувство. Чувствительность нашего духовнаго существа обнаруживается однако въ формѣ реальности. Можетъ случиться, что нашъ умъ пришелъ въ движеніе подъ вліяніемъ какого-нибудь внѣшняго предмета, и такъ какъ созданіе нашего воображенія напоминаетъ собою до извѣстной степени этотъ предметъ, то мы, естественно, считаемъ его лишь представленіемъ этого предмета. Но разсматривая дѣло внимательнѣе, мы тотчасъ открываемъ, что созданіе нашего воображенія не есть даже попытка представить внѣшній фактъ, что оно только передаетъ наше личное впечатлѣніе, полученное отъ внѣшняго факта. Тутъ, какъ мнѣ кажется, находится разгадка той тайны, которую Рёскинъ объявляетъ необъяснимой. Какъ можетъ воображеніе съ такою точностью находить средства, наиболѣе подходящія для достиженія результата, котораго оно даже и не подозреваетъ? Да просто потому, что его созданіе есть актъ чувства, не достигшаго еще сознанія, но стремящагося достигъ до него. Языкъ, въ данномъ случаѣ, можетъ служить намъ примѣромъ: начиная говорить, мы не знаемъ, какія понадобятся намъ слова, и не можемъ этого знать, такъ какъ потребность говорить есть слѣдствіе потребности отдать себѣ отчетъ въ идеѣ, еще неясной для насъ самихъ; но идея, тѣмъ не менѣе, уже обитаетъ въ насъ: у нея есть своя индивидуальность, она стремится обнаружиться и, сталки-

ваясь со всѣмъ тѣмъ, что встрѣчаетъ въ нашемъ умѣ, доходитъ, слово за слово, до сознанія самой себя, подобно тому, какъ человѣкъ узнаетъ свой характеръ при столкновеніи своемъ съ событіями и обстоятельствами жизни. Случай отчасти рѣшаетъ, съ чего именно мы начнемъ нашу фразу. Это не имѣетъ значенія: мы можемъ быть молчаливы или болтливы, но усиліе продолжается до тѣхъ поръ, пока мы чувствуемъ, что еще не высказались. Когда же мы останавливаемся, исчерпавъ нашу мысль, то оказывается, что слова, которыя мы произносили, тѣсно связаны между собой: они ясно развили все, что находилось въ нашей мысли, и образовали правильную фразу, грамматическое цѣлое, въ которомъ отпечатлѣлось полное изображеніе идеи, которой мы не знали, начавъ говорить. Тотъ же самый актъ мы встрѣчаемъ и въ воображеніи: безъ всякой метафоры, мы можемъ назвать его образнымъ языкомъ, которымъ нашъ умъ рассказываетъ самому себѣ свои впечатлѣнія, и аккорды образовъ, производимые воображеніемъ, такъ же мало отвѣчаютъ реальностямъ, какъ и аккорды словъ. Добавленія и измѣненія, производимыя мною въ оттѣнкахъ и формахъ природы, буквально то же самое, что имена существительныя и прилагательныя, которыя я употребилъ бы при описаніи словами; эти оттѣнки становятся типами человѣческаго пониманія колорита, и здѣсь мое воображеніе совершаетъ то же самое, что совершалъ египтянинъ въ своихъ іероглифахъ: воображеніе разбиваетъ на составныя части реальность, чтобы снова ее возсоздать, оставляя въ сторонѣ тѣ ея элементы, которые не отвѣчаютъ моему личному впечатлѣнію, полученному отъ реальности; оно укорачиваетъ и измѣняетъ другіе, съ тѣмъ, чтобы придать имъ новое значеніе, и такимъ только путемъ достигаетъ своей цѣли.

Значительно менѣе оригинальною и цѣнною представляется намъ теорія прекраснаго, проповѣдуемая англійскимъ эстетикомъ. Изъ отвращенія къ той эстетической школѣ, которая опредѣляетъ прекрасное, какъ совершенно пассивное ощущеніе пріятнаго, Рёскинъ видитъ въ прекрасномъ или чистую идею, или внѣшнее сочетаніе предметовъ. Каждый родъ красоты, по его теоріи, есть лишь отраженіе божественнаго совершенства, запечатлѣннаго Творцомъ на его твореніи. Здѣсь очевидно вліяніе платоновскихъ идей. По отношенію къ человѣку, прекрасное—говоритъ Рёскинъ—не есть лишь одно простое воспріятіе истиннаго, правдиваго: это есть дѣйствительность, созерцаемая съ любовью, съ благодарностію; это есть *нравственное чувство*, сопровождающее познаніе твореній Божіихъ

въ томъ видѣ, въ какомъ умъ можетъ ихъ познать и судить. Въ этой теоріи, рядомъ съ несомнѣннымъ вліяніемъ Платона, мы ясно усматриваемъ тенденцію, которая проявляется также рѣзко и въ другихъ частяхъ ученія Рёскина,—тенденцію умалить, насколько возможно, пластическій элементъ искусства и насколько возможно возвеличивать умственный и нравственный элементъ, вмѣстѣ съ своеобразно понимаемымъ реализмомъ.

И однако, какъ ни странны и подчасъ противорѣчивы нѣкоторые изъ выводовъ Рёскина, его теорія, несомнѣнно, заслуживаетъ вниманія, въ особенности одной своей стороной. Въ самомъ дѣлѣ, чтò видимъ мы въ ясно выраженной тенденціи Рёскина придать искусству возможно большее философское и нравственное значеніе? Совершенно вѣрно понятое чувство тѣсной, органически-неразрывной связи, соединяющей въ одну продолжающуюся цѣпь, для одного и того же воздѣйствія, всѣ наши способности; желаніе облагородить и возродить искусство, пріобщить его къ широкому движенію идей въ человѣчествѣ, сдѣлать искусство носителемъ и выразителемъ высшихъ, благороднѣйшихъ задачъ жизни и морали. Мы видимъ превосходное пониманіе того факта, что качества и недостатки характера художника всегда неизбѣжно отражаются въ его произведеніи. Въ этой-то именно части своего ученія, Рёскинъ оказывается новаторомъ и, несомнѣнно, въ свое время онъ оказалъ самое благотворное вліяніе на англійскую живопись. На вопросъ: чтò остается отъ его ученія?—мы, не колеблясь, отвѣтимъ: остается его теорія нравственнаго вліянія искусства.

Нравственное вліяніе искусства! Вотъ фраза, которая не часто встрѣчается въ эстетическихъ монографіяхъ, въ критическихъ статьяхъ, въ сужденіяхъ публики объ искусствѣ какъ на Западѣ, такъ и у насъ. Читайте журналы, газеты, даже книги, писанныя для образованной массы, и вы будете поражены тѣмъ легкомысленнымъ и недостойнымъ тономъ, съ которымъ говорится въ текущей литературѣ—нашей и западно-европейской—о нравственности, о морали, объ этикѣ. Кажется, будто слово: «нравственность», въ современномъ словарѣ, потеряло свой первоначальный смыслъ, сдѣлалось синонимомъ глупости, наивности, или же, подъ перомъ моднаго критика, означаетъ нѣчто въ родѣ особаго литературнаго жанра, подобнаго идиліи или дѣтской сказкѣ,—жанра, скорѣе промышленнаго, чѣмъ художественнаго, фабрикованнаго для небольшого количества потребителей,—жанра самага неважнаго, съ которымъ худо-

жественный геній не имѣетъ ничего общаго. Помимо этого, нравственность абсолютно не играетъ никакой роли въ современномъ искусствѣ. Мы исповѣдуемъ одну лишь вѣру — вѣру въ науку, какъ въ принципъ всякаго добра, но и наука имѣетъ для насъ не теоретическое, а чисто практическое значеніе. Мы убѣждены, что въ жизни успѣхъ дается спеціальнымъ, такъ сказать, техническимъ образованіемъ, не имѣющимъ ничего общаго съ понятіемъ о человѣкѣ вообще. Читайте современныхъ наиболѣе модныхъ поэтовъ, беллетристовъ, и вы увидите, что съ этими именно убѣжденіями они приступаютъ къ своей «творческой» работѣ. То же самое вы видите и въ современныхъ произведеніяхъ искусства, очень часто отличающихся необыкновенной виртуозностью техники, но творчески-бесильныхъ, не говорящихъ ровно ничего «ни уму, ни сердцу», или старающихся расшевелить нервы публики грубымъ реализмомъ, переносящимъ васъ или въ больницу, или въ домъ умалишенныхъ. Не въ этой-ли болячкѣ нашего времени заключается безсиліе современной цивилизаціи не только въ искусствѣ, но и въ политикѣ, соціальной жизни, философіи, религіи, наукѣ? Современный человѣкъ, если можно такъ выразиться, потерялъ чувство единства своей жизни: всѣ его убѣжденія, въ концѣ концовъ, сводятся на то, чтобы не вѣрить, не признавать за произведеніями поэзіи и вообще искусства, науки, какого-либо нравственнаго вліянія; онъ не знаетъ, или не хочетъ знать, что эти произведенія будутъ полны жизни и значенія, будутъ отвѣчать высшимъ стремленіямъ натуры человеческой, только тогда, когда и самъ художникъ, создавшій ихъ, поэтъ, будетъ полонъ жизни, будетъ питаться всѣмъ тѣмъ, что человечество вырабатываетъ лучшаго, идеальнѣйшаго; если же эти произведенія не будутъ выраженіемъ личнаго хара ера художника, его вѣрованій, его нравственныхъ идеаловъ, его міровоззрѣнія, то они превратятся въ продукты ремесла, никому не нужные и зачастую вредные.

Таковы, въ самыхъ общихъ чертахъ, обвиненія, выставляемая Рёскинымъ противъ современнаго, ремесленнаго направленія въ искусствѣ. Этимъ онъ восходитъ далеко за предѣлы положеній, находимыхъ обыкновенно въ эстетическихъ трактатахъ. Попытка его состоитъ не въ томъ, чтобы произвести реформу въ одномъ лишь искусствѣ измѣненіемъ техническихъ пріемовъ, а въ томъ, чтобы возродить искусство на болѣе широкихъ основаніяхъ введеніемъ въ него элемента, который долженъ пересоздать не только искусство, но и философію, политику, науку, самую жизнь.

Своей филиппикой противъ современной художественной виртуозности онъ хотѣлъ сказать, что одна техника, одни правила, одни спеціальныя знанія, суть не цѣли, а лишь средства въ искусствѣ; онъ хотѣлъ сказать, что, вмѣсто того, чтобы сосредоточивать всѣ усилія ума и таланта на пріискиваніе новаго, блестящаго, живописнаго эффекта, нужно, напротивъ, влагать въ картину всю полноту жизни; онъ хотѣлъ сказать, что воображеніе живописца, его размахъ и сила, опредѣляются глубиной его идей, серьезностію и прочностію его симпатій, идеальными стремленіями его совѣсти; наконецъ, онъ хотѣлъ сказать, что успѣхъ и неудача въ дѣлѣ искусства опредѣляются не примѣненіемъ хорошихъ или дурныхъ рецептовъ, а нравственной личностію художника, тѣми двигательными пружинами сердца, которыя, помимо его воли, управляютъ всѣми его способностями—пластическими, какъ и всякими другими. Онъ, конечно, ошибается, когда требуетъ, чтобы живопись выражала непосредственно, подобно литературѣ и поэзіи, абстрактныя идеи и чувства чисто-нравственныя, но онъ правъ, когда говоритъ, что нельзя быть художникомъ, не будучи предварительно мыслителемъ. Живописецъ — тотъ же поэтъ. Его талантъ можетъ питаться всѣмъ тѣмъ, что заставляетъ биться его сердце, а сердце бьется только симпатіей къ жизни людей и міра; его художественный талантъ есть лишь эхо, смутно воспроизводящее музыку всѣхъ другихъ элементовъ его психической жизни. И, въ концѣ концовъ, нельзя не согласиться съ Рёскинымъ, что для искусства будутъ всегда возможны и доступны только два источника: любовь къ человѣчеству и самолюбіе, т. е. другими словами: альтруизмъ и эгоизмъ. Изъ этихъ двухъ источниковъ легко назвать тотъ, который создалъ все, что мы знаемъ въ человѣчествѣ великаго, добраго, прекраснаго, истиннаго. Для Рёскина, земля соединяется съ міромъ сознанія своего рода лѣстницей Іакова; вмѣсто того, чтобы отражать радости и страданія человѣчества, земля представляетъ собою нѣчто въ родѣ громадной сцены, по которой проходятъ добро и зло, всѣ добродѣтели и всѣ пороки, драматически проявляя свою благотворную силу, или зловредную энергію.

V.

Я уже замѣтилъ, что теорія Рёскина связываетъ Тёрнера съ дорафаелистами. Теперь, когда мы познакомились съ его теоріей, связь эта понятна. Рёскинъ показалъ намъ, что тѣ своеобразные

элементы, которые лежали въ самой натурѣ таланта Тёрнера, нашли свое сознательное, пополненное и усовершенствованное выраженіе у дорафаелистовъ и превратились въ полную эстетическую доктрину въ ученіи англійскаго эстетика. Намъ остается посмотрѣть: какіе плоды принесла эта доктрина на почвѣ самого искусства?

Первоначальный кружокъ дорафаелистовъ былъ очень невеликъ, состоялъ всего изъ семи очень молодыхъ художниковъ, изъ которыхъ двое уже умерли, двое другихъ сдѣлались художественными критиками, а остальные трое блестяще продолжаютъ свое художественное поприще. Вотъ имена этихъ основателей дорафаелизма въ Англіи: 1) Уильямъ-Гольманъ Гонтъ, живописецъ и и всѣми признанный представитель дорафаелизма; 2) Джонъ-Эверетъ Миллесъ, живописецъ и членъ королевской академіи; 3) Данте-Габріель Россетти, живописецъ и поэтъ (переводчикъ и комментаторъ «Божественной Комедіи»), умершій въ 1882 году; 4) Томасъ Вульнеръ, скульпторъ и членъ королевской академіи; 5) Джемсъ Коллинсъ, живописецъ, умеръ въ 1881 году; 6) Фридрихъ-Джоржъ Стефенсъ, живописецъ, бросившій живопись и сдѣлавшійся однимъ изъ вліятельныхъ художественныхъ критиковъ въ Англіи; 7) Уильямъ-Михаель Россетти, братъ Данте-Габріеля, извѣстный писатель, страстный защитникъ дорафаелизма, начавшій свою литературную карьеру въ печатномъ органѣ новой школы: «The Germ».

Впослѣдствіи, какъ я уже сказалъ, кружокъ этотъ распался; но новая школа, потерявъ свой исключительный, сектантскій характеръ, продолжала существовать и развиваться. Къ ней присоединились новые элементы, нѣсколько расширившіе первоначальную программу и доктрину и мало по малу измѣнившіе самыя основы школы. Вслѣдствіе этого, и самое названіе дорафаелизма потеряло свое значеніе. Уже въ концѣ шестидесятыхъ годовъ, школа, въ тѣсномъ значеніи этого слова, перестала существовать; тѣмъ не менѣе слѣдъ, оставленный ею, былъ глубокъ и отразился на всей англійской живописи.

Уильямъ-Гольманъ Гонтъ, родившійся въ Лондонѣ, въ 1827 году, получилъ свое художественное образованіе въ королевской академіи и съ первыхъ же шаговъ на художественномъ поприщѣ, въ 1846 г., обратилъ на себя общее вниманіе. Изъ первыхъ его работъ слѣдуетъ упомянуть: «Докторъ Рогклейфъ», «Побѣгъ Магдалины и Порфирио», «Ріенци». Въ 1850 году, сдѣлавшись дорафаелистомъ, онъ совершенно измѣнилъ свою манеру; къ этому, самому важному для характеристики Гонта, періоду принадлежатъ, между

прочимъ, слѣдующія картины: «Бретонская семья, прячущая христіанскаго проповѣдника отъ друидовъ», «Валентина и Сильвія», «Корыстолюбивый пастухъ», «Берега Англіи», «Гастингсъ», «Пробужденіе совѣсти», «Клавдія и Изабелла» (на сюжетъ изъ шекспировской «Мѣра за мѣру», «Заблудшіяся овечки», «Послѣ захода солнца въ Египтѣ».

На парижской выставкѣ 1855 года была выставлена картина, необыкновенно поразившая европейскую публику и критиковъ своей странностью и чрезвычайнымъ впечатлѣніемъ, производимымъ ею на зрителя. Она называлась «Light of the World» (Свѣтъ міра). Она занимаетъ въ вышину всего около полутора аршина, въ ширину - аршинъ. Мѣсто дѣйствія—заброшенный фруктовый садъ, открытый и незагороженный. На дворѣ стоитъ глухая осень; холодная утренняя заря едва пробивается; свѣтъ отъ нея позволяетъ ясно различать: слѣва—старую каменную стѣну съ затворенною дверью, окованною желѣзомъ, справа — старое дерево, простирающее впередъ причудливо изогнутыя вѣтви, на которыхъ кое-гдѣ дрожатъ запоздалые листья. Вся передняя часть картины густо заросла репейникомъ, колючимъ терномъ, вьющимися паразитами и длинною волокнистою травой, которую послѣдній вѣтеръ страшно перепуталъ, а послѣдній ливень прибилъ къ землѣ и смѣшалъ съ грязью. На безкрайномъ горизонтѣ, сквозь мглу, медленно просвѣчиваетъ заря; въ вышинѣ пока еще царствуетъ ночь, и мигаютъ послѣднія звѣзды. Въ срединѣ картины, остановился Спаситель; въ лѣвой рукѣ у него — зажженный фонарь. Лучъ свѣта, проходя въ нижней части фонаря и падая на траву, мѣстами проливаетъ яркій свѣтъ въ гущу листьевъ, увлажненныхъ росой, и позволяетъ различать упавшіе съ деревъ плоды, успѣвшіе раскиснуть отъ порчи; мѣстами лучи свѣта вовсе теряются и пропадаютъ. Правою рукой Христосъ стучитъ въ дверь: «Се, стою у двери и стучу. Если кто услышитъ голосъ Мой и отворитъ дверь, войду къ нему, и буду вечерять съ нимъ, и онъ со Мною» (Откр. св. Іоанна Богослова, гл. III, 20). По всему видно, что путь Христа былъ длиненъ и долгъ: нижняя часть одежды изсѣчена колючками, ноги устали ступать по холодной почвѣ, отвердѣвшей отъ мороза; золотой вѣнецъ, опутанный терніемъ, тяготитъ Христу голову; но не отъ физической усталости сгибается станъ Его, не это разливаютъ утомленіе въ божественныхъ чертахъ: при ночномъ Его обходѣ, никто, видно, не отозвался на Его голосъ; всѣ спятъ непробудно, или заглушаютъ свой слухъ звономъ стакановъ и дикими криками оргіи. Христосъ прямо смотритъ на зрителя, за-

думчивыми, вопрошающими глазами; въ нихъ такъ много тягостной, неотразимой грусти.

Публику прежде всего поразила въ картинѣ самая манера—готическая, или, вѣрнѣе, средневѣковая, наивная, нѣсколько сухая, манера Перуджино и вообще художниковъ XIV столѣтія, поразительная по точности деталей. Ктому же, въ картинѣ Гонта все указывало на чрезвычайное, почти инстинктивное, отвращеніе художника отъ условныхъ тоновъ, сдѣлавшихся, со временъ Возрожденія, обязательными въ религіозной живописи. Всѣми этими особенностями отличаются произведенія школы дорафаелистовъ. И однако, было бы большимъ заблужденіемъ предполагать, что выраженіе лицъ въ ихъ картинахъ менѣе трогательно, менѣе религіозно. Они только систематически отбрасываютъ всѣ формулы, найденныя и установленныя гениемъ Рафаеля, отбрасываютъ ихъ во имя искренности своихъ вѣрованій. Въ самомъ дѣлѣ, что можетъ быть легче того, чтобы талантливо или, по крайней мѣрѣ, правильно воспроизводить традиціонные типы, доведенные до такого высокаго совершенства мастерами Возрожденія? Но сколько нужно личнаго участія, какую глубину живой вѣры нужно имѣть, чтобы, порвавъ съ традиціей, создавать нѣчто своеобразное и новое въ этомъ направленіи! Реформаторская попытка дорафаелистовъ и въ особенности Гонта не ограничивается однако этимъ, но имѣетъ особый характеръ. Казалось бы, что школа дорафаелистовъ не имѣла нужды такъ радикально расходиться съ художественнымъ міровоззрѣніемъ Возрожденія. Не прибѣгая къ абсолютно-новой концепціи, она могла бы возбудить чувство божественнаго идеальной (языческой) красотой линій, типовъ, драпировокъ, вызвать религіозную мысль представленіемъ возвышенныхъ образовъ, уже по тому самому приближающихся къ божественному, что такіе образы мало опредѣленны, мало конкретны, болѣе общи, болѣе удаляются отъ реальности, отъ среды, отъ индивидуальнаго типа; однимъ словомъ, дорафаелисты могли бы развивать направленіе, данное религіозной живописи эпохой Возрожденія. Ни чуть не бывало! Порвавъ съ традиціей Возрожденія, они взяли какъ-разъ противоположную ноту: отъ общаго, абстрактнаго, они перешли къ индивидуальному; вмѣсто повторенія условныхъ формъ, они пристрастились къ передачѣ дѣйствительности, жизненной, реальной правды; въ каждой картинѣ этой школы, зритель чувствуетъ страстное стремленіе художника возстановить съ возможною точностью де-

таль, подробность, абсолютную правду, правду исторического со-
бытія, изображаемого кистью.

Казалось бы, что подобная детальность должна вредить цѣ-
лому, что подобный реализмъ устраняетъ всякую поэзію, всякій
высшій интересъ изъ картины. Ни чуть ни бывало? Глубокая, за-
душевная поэзія и чувство не только проникаютъ здѣсь главный
мотивъ, но и присутствуютъ во всемъ: въ самыхъ мелкихъ деталяхъ,
въ моментѣ тусклой осенней зари, въ причудливомъ очертаніи
древесныхъ вѣтвей, въ путанной чащѣ травъ и растеній, въ ми-
гающихъ кое-гдѣ звѣздахъ, во всей разстановкѣ аксессуаровъ,
которые всѣ настраиваютъ умъ и душу къ одному общему впе-
чатлѣнію. Разсматривая картину ближе, изумляешься вниманію,
отчетливости художника; каждая ничтожнѣйшая часть выслѣжена
въ натурѣ, изучена до тонкости, почти до невѣроятія. Такъ можетъ
писать только человекъ, который смотритъ на свое дѣло съ ува-
женіемъ, какъ на служеніе чему-то дѣйствительно высокому. О
Гонтѣ именно и можно сказать, но на этотъ разъ уже не ирони-
чески, а серьезно: *«l'art est un sacerdoce»*.

Физиономія его, какъ художника, однако не исчерпывается
этимъ; въ его талантѣ существуютъ еще другія струны, о кото-
рыхъ слѣдуетъ упомянуть. Не менѣе первой его картины, о кото-
рой уже мы сказали нѣсколько словъ, славится и вторая, имѣю-
щая очень скромное, мало говорящее названіе: «Послѣ захода солнца
въ Египтѣ». Что, въ самомъ дѣлѣ, можетъ обѣщать такое назва-
ніе? Широкій африканскій пейзажъ, купающійся въ послѣднихъ
лучахъ солнца, или окутываемый тѣнями вечера, съ блѣднымъ не-
бомъ, окрашеннымъ кровавыми полосами заходящаго южного
солнца? Въ дѣйствительности, однако, на картинѣ нѣтъ ничего
подобнаго. Главнымъ мотивомъ ея служитъ женская фигура,
укутанная въ одежду, напоминающую собою греческій гима-
ціонъ, роскошными, но строгими складками падающую внизъ; жен-
щина стоитъ посрединѣ картины, подобно бронзовой каріатидѣ
на берегу священной рѣки. Широкія золотыя кольца висятъ у
ушей; ожерелье изъ золотыхъ шариковъ и коралловъ обрамляетъ
ея шею и спускается на грудь. Одною рукой она поддерживаеъ
колосъ пшеницы, украшающій ея голову, другою — амфору изъ
терракоты, въ которой верхняя часть, выкрашенная въ блѣдно-зеле-
ный цвѣтъ, составляетъ рѣзкій контрастъ съ блѣднымъ, строгимъ,
матовымъ лицомъ женщины. Съ разныхъ концовъ къ ней слѣ-
таются стаями голуби; они ее окружаютъ и клюютъ зерна, разсы-

панная по землѣ. Вдали тихо струится рѣка, а за нею, широкія поля съ желтѣющей нивой тянутся все дальше и дальше, въ безконечность.

Здѣсь опять поражаетъ особенность, которую мы уже замѣтили въ картинахъ Гонта: удивительная точность въ выполненіи всякаго малѣйшаго деталя. Каждая пылинка, каждый лепестокъ цвѣтка, всѣ самыя ничтожныя подробности композиціи, изучены и выполнены съ поразительною вѣрностію и тонкостью, напоминающей собою этюды головъ Деннера. Тутъ во всей полнотѣ примѣненъ принципъ, о которомъ такъ краснорѣчиво говоритъ Рёскинъ. Вспомните нѣкоторые отрывки, приведенные нами выше изъ книги англійскаго эстетика, и вы убѣдитесь, что здѣсь дѣло состоитъ не въ какомъ-либо капризѣ художника, а въ совершенно установившемся ученіи, которое примѣняется во всей строгости къ дорафаелистамъ. Я знаю, какого рода возраженія можно сдѣлать противъ такого рода систематической детальности; эти возраженія были дѣлаемы не разъ: указывая на детальность, доведенную дорафаелистами до невозможности, если можно такъ выразиться, критики (попреимуществу французскіе) говорили, что такая детальность есть прямое отрицаніе искусства, что искусство имѣетъ своимъ объектомъ не анатомію и анализъ жизни, а самую жизнь, что въ природѣ все органически-стройно и гармонично, что деталь и подробность, въ дѣйствительности, исчезаютъ въ этой стройности, и что изъ деталей, изучаемыхъ отдѣльно и слишкомъ мелко, нельзя получить впечатлѣнія органической цѣлости. Во многомъ эти обвиненія справедливы: справедливо, что лучше жертвовать деталями для цѣлаго, чѣмъ цѣлымъ для деталей; но и здѣсь не слѣдуетъ, по крайней мѣрѣ теоретически, доводить принципъ до крайностей. Въ природѣ деталь существуетъ, и хотя онъ уходитъ на второй планъ подъ впечатлѣніемъ цѣлаго, но общность, лишенная деталя, доведенная до той степени, какую мы видѣли у французскихъ импрессионистовъ, точно также является отрицаніемъ искусства. Въ этой общности точно также нѣтъ жизни, потому что нѣтъ атрибутовъ жизни. Все дѣло, мнѣ кажется, заключается здѣсь не въ теоріи, а въ практикѣ, въ болѣе или меньшей интенсивности таланта, который примѣняетъ то или другое ученіе, а не въ самомъ ученіи. Талантъ средней руки достигнетъ такихъ же ничтожныхъ результатовъ въ импрессионизмѣ, какъ и въ дорафаелизмѣ; талантъ же геніальный, какъ бы онъ ни былъ теоретиченъ, всегда съумѣетъ избѣжать неудобствъ слиш-

комъ прямолинейнаго ученія и достигнетъ вѣрнаго, художественно-правдиваго результата. Я думаю, что практика нѣкоторыхъ до-рафаелистовъ вполнѣ доказываетъ эти положенія, между прочимъ нѣкоторыя картины Миллеса, о которыхъ я буду еще говорить. Возвращаясь же къ Гонту, необходимо признать, что детальность въ его картинѣ: «Послѣ захода солнца въ Египтѣ», до извѣстной степени ослабляетъ общее впечатлѣнiе, но именно только до извѣстной степени, и, не смотря на эту ошибку, картина поражаетъ величественностью своего характера и глубиной общей концепціи. Это, конечно, нѣчто въ родѣ аллегоріи, но аллегоріи понятой очень своеобразно и, если можно такъ выразиться, пластически. Здѣсь нѣтъ той аллегорической вычурности, которая такъ непріятно поражаетъ въ нѣкоторыхъ картинахъ Каульбаха; здѣсь все просто, величественно, даже сурово, не суживаетъ мысль, а, напротивъ того, расширяетъ фантазію, даетъ возможность зрителю продолжать мысль, намѣченную художникомъ намѣренно-неясно. И въ самомъ дѣлѣ, что хотѣлъ сказать художникъ? На этотъ вопросъ — ни же одного опредѣленнаго отвѣта. Художникъ ничего не подсказываетъ зрителю, но онъ дѣлаетъ гораздо больше: онъ возбуждаетъ извѣстное душевное настроеніе, вслѣдствіе котораго фантазія, расправивъ свои крылья, развивается опредѣленно, въ извѣстномъ направленіи. Картина можетъ быть аллегорическимъ изображеніемъ древняго Египта, или Египта современнаго; но она можетъ быть также понята глубже, шире: это можетъ быть изображеніемъ изобилія, величественной ясности природы въ ея стихійной непосредственности. Зритель, по своему личному настроенію, по складу своего ума, по ширинѣ горизонта, можетъ выбирать вообще изъ этихъ рѣшеній, не боясь ошибиться, и это — лучшее доказательство того, что картина — высоко художественное произведеніе.

Упомяну еще объ одной картинѣ Гонта: «Христосъ между книжниками и учителями», которую г. Григоровичъ описываетъ слѣдующимъ образомъ: «Картина изображаетъ часть раззолоченнаго іерусалимскаго храма. Мельчайшія архитектурныя детали воспроизведены здѣсь съ величайшею археологическою точностью; три полуоткрытыя рѣшетчатые окна въ глубинѣ галереи и дверь, черезъ которую видна внизу часть города, а выше — горы, обладаютъ дѣйствующихъ лицъ яркимъ полуденнымъ свѣтомъ. Полъ устланъ драгоценными коврами; слѣва, противъ Христа, который недалеко отъ двери, возсѣдаютъ полукругомъ фарисеи; за ними

стоятъ молоденькіе прислужники, левиты въ богатыхъ одеждахъ. Фарисеи замѣтно раздѣлились на три группы; каждая выражаетъ извѣстный взглядъ, извѣстное направленіе. Впереди сидитъ масти-тый старецъ, фанатическій представитель старой вѣры; онъ ослѣпъ и отупѣлъ отъ лѣтъ, челюсти его ослабѣли, ротъ полураскрытъ, безцвѣтные зрачки тупо присматриваются. Онъ не удивляется мыслямъ и рѣчамъ дивнаго Отрока; полупонявъ и полураслышавъ ихъ, онъ явно уже возмущается и выражаетъ свое негодованіе сидящему рядомъ съ нимъ старику, который, сколько замѣтно, совершенно раздѣляетъ его чувства; на лицахъ ихъ какъ-будто начертано старовѣрство и закоснѣлость, а немощь и дряхлость сами собой говорятъ, что вѣкъ ихъ кончился. Далѣе, сидитъ третій книжникъ. Тонкія черты его смуглаго, худощаваго лица, обрамленнаго черными смолистыми волосами, которые вырываются изъ-подъ пестрой шелковой чалмы, открытый лобъ, черные, блестящіе глаза — все дышетъ жизнью, проникнуто умомъ проницательнымъ; онъ пытливо вслушивается въ слова необыкновеннаго Отрока; каждое слово ему доступно, но каждое слово есть для него новая задача, новый предметъ изумленія. Глубокій смыслъ въ рѣчахъ Отрока понятенъ ему; онъ будетъ ему противодѣйствовать, будетъ его преслѣдовать, быть можетъ, со временемъ будетъ первымъ, который произнесетъ ему смертный приговоръ; но пока онъ весь отдался изумленію и любопытству; два-три человѣка, сидящіе рядомъ, очевидно, его адепты. За ними — третья группа: здѣсь, за первую минуту любопытства, послѣдовало самое полное увлеченіе; эти, не успѣвая уловить мыслей, которыя льются потокомъ изъ устъ Отрока, жадно, съ лихорадочнымъ трепетомъ и вытянувъ шеи, вслушиваются въ каждое слово; передъ ними точно разверзлась неожиданно яркая полоса свѣта, которая освѣтила ихъ умъ, зажгла воображеніе и сердце. Христу — отъ двѣнадцати до тринадцати лѣтъ. Онъ представляетъ типъ нервнаго, сухощаваго, но крѣпко сложеннаго отрока; легкая одежда, родъ рубашки съ широкими рукавами, изъ матеріи, исполосованной яркими синими, бѣлыми и красными полосами, перетянутая подъ ребрами кожанымъ кушакомъ, спускается немного ниже колѣнъ; босыя ноги его, изъ которыхъ правая выдвинута нѣсколько впередъ, твердо упираются въ помостъ храма; темно-рыжеватые волосы, откинутые назадъ, открываютъ высокій, выпуклый лобъ, который какъ-будто свѣтитъ внутреннимъ какимъ-то свѣтомъ. Черты его не отличаются особенною красотою, за исключеніемъ рта и глазъ, но все лицо дышетъ воодушевле-

ніемъ необыкновеннымъ. Онъ—въ полномъ разгарѣ вдохновенія; каріе глаза его свѣтятся, лицо пылаетъ, нѣжныя прозрачныя ноздри вздрагиваютъ и расширяются. А губы?.. Боже мой, что это за губы, и сколько въ нихъ выраженія! Я въ жизни не видалъ подобнаго рта, ни на картинахъ, ни въ дѣйствительности. Первый разъ, когда мнѣ случилось подойти къ картинѣ, я былъ съ товарищемъ; взглянувъ на голову Христа, мы въ одинъ голосъ сказали, что только такія губы могутъ произносить слова, которыя перейдутъ столѣтія и будутъ жить вѣчно. Да, Гонтъ великій художникъ! Но этимъ еще не ограничивается его картина. Въ то время, какъ Христосъ такимъ образомъ бесѣдуетъ, Пречистая Дѣва и Іосифъ, тревожно и напрасно искавшіе его по городу, зашли въ храмъ. Богородица — идеалъ не красоты физической, а нравственной чистоты и женственной нѣжности; Іосифъ—типъ кроткаго и добраго старика. Увидавъ Сына, говорящаго съ такимъ жаромъ съ мудрецами, оба испугались. Мать бросилась къ Сыну и нѣжно обвила его руками; рука Іосифа прижалась къ рукѣ Маріи. Она, очевидно, не понимаетъ, что дѣлается съ Сыномъ; не понимаетъ она, отчего пылаютъ его щеки, усиленно бьется его пульсъ, голосъ прерывается... Она только испугала Его волненіемъ и хочетъ увести его: «Сынъ! что же ты сдѣлалъ съ нами? Вотъ отецъ твой и я измучились, искавши тебя!» Онъ припалъ къ ея плечу, нѣжно отдался ей въ руки, а между тѣмъ не можетъ еще преодолѣть овладѣвшаго имъ вдохновенія, все еще горитъ внутреннимъ огнемъ, мыслями и взоромъ весь еще тянется къ кружку слушающихъ его учителей. Послѣднее такъ замѣчательно выражено, что, кажется, слышишь подлѣ себя голосъ и уловляешь чьето прерывистое дыханіе. Въ глубинѣ картины, подъ сводомъ галереи, мотивъ материнскаго чувства и нѣжной заботливости какъ-бы продолжается; тамъ идетъ женщина, наклонившая голову къ больному ребенку, который покоится на рукахъ ея; впереди выступаетъ тучный священникъ, а позади плетется мужъ женщины, съ овцой, которая предназначена для жертвы. За угломъ двери, на наружныхъ ступеняхъ храма, сидитъ нищій — единственное равнодушное лицо всей этой воодушевленной сцены: ему все равно, что бы тамъ ни происходило, о чемъ бы тамъ ни говорилось, что бы тамъ ни дѣлалось; помыслы его нейдутъ дальше ожиданія динарія и животнаго насыщенія».

Задумавъ только-что описанную нами картину, Гонтъ въ теченіи пяти лѣтъ самымъ усидчивымъ образомъ работалъ и приго-

товлялся къ композиціи картины; онъ читалъ, обдумывалъ, предавался всякаго рода изученіямъ костюмовъ, нравовъ, быта, архитектуры. Затѣмъ, собравъ нѣкоторую сумму денегъ (онъ былъ чело-вѣкъ небогатый), онъ отправился на Востокъ, гдѣ пробылъ больше двухъ лѣтъ, продолжая свое изученіе уже на мѣстѣ, собирая типы и изслѣдуя характеръ мѣстности. И въ его картинѣ мы опять-таки видимъ то же своеобразное направленіе, на которое уже указывали, говоря о первой картинѣ. Англійскій художникъ рѣшительно порываетъ всякую связь съ традиціей религіозной живописи, ищетъ новаго религіознаго идеала, который, по мнѣнію дорафаелистовъ, долженъ находиться въ современномъ религіозномъ міровоззрѣніи европейскихъ народовъ. Въ этомъ отношеніи, дорафаелисты совершенно правы. Вѣдь и Возрожденіе — если мы устранимъ вопросъ о гениальности главныхъ его мастеровъ — велико было тѣмъ, что искало религіознаго идеала не въ традиціи, а въ условіяхъ психической жизни тогдашняго времени. Рафаель, для своего времени, былъ, въ сущности, такимъ же новаторомъ, не знавшимъ или отвергавшимъ традиціи Среднихъ Вѣковъ, расширившимъ сферу живописи, сдѣлавшимъ ее доступною пониманію массъ по той простой причинѣ, что его идеаль жилъ въ сердцѣ каждого изъ его современниковъ. Заслуга Рафаеля заключается главнымъ образомъ въ томъ, что онъ сумѣлъ вложить въ высоко-художественныя, обаятельныя формы то, что смутно сознавалось каждымъ итальянцемъ его времени. Дорафаелисты, и въ особенности Гонтъ, какъ это ни кажется страннымъ, — только послѣдователи, въ этомъ отношеніи, Рафаеля. Отказавшись отъ всякой условности, они неизбежно пришли къ своеобразному реализму, доведенному нѣкоторыми изъ нихъ до ненужной крайности; этотъ реализмъ погубилъ бы, можетъ быть, всѣ ихъ начинанія, если бы въ ихъ талантѣ не нашлось высоко-развитаго поэтического чувства, которое сглаживало всякіе диссонансы. Попытки дорафаелистовъ интересны и въ другомъ отношеніи: они первые, если не ошибаюсь, доказали, что знаніе, наука, изученіе, широкое и даже спеціальное образованіе, не только не подавляютъ таланта и вдохновенія, но, наоборотъ, даютъ ему въ руки такія орудія, о которыхъ прежнее искусство не имѣло никакого понятія.

VI.

Помню, какое сильное и въ то же время странное впечатлѣніе произвели на меня картины Миллеса на парижской выставкѣ 1878 г. Передъ его «Королевскимъ гвардейцемъ» международная публика, помню, стояла цѣлыми толпами, какъ-бы привлекаемая чѣмъ-то ей самой, можетъ быть, непонятнымъ. И дѣйствительно, отдать себѣ отчетъ въ томъ, что именно привлекаетъ къ этой картинѣ, очень трудно. Съ грудью, усыянною орденами, въ великолѣпномъ костюмѣ краснаго цвѣта, еще сохранившемся при виндзорскомъ дворѣ, сидитъ этотъ Yeoman. За исключеніемъ шляпы чернаго цвѣта, окруженной трехцвѣтной шелковой лентой, весь костюмъ, т.-е. мундиръ, панталоны, чулки,—самаго яркаго краснаго цвѣта. Это красное пятно уже и само по себѣ является рѣзкою смѣлостью, рискнуть которою не всякій бы художникъ осмѣлился; но, кромѣ того, они выполнены безъ всякихъ обычныхъ подавленій тона, смягченій, сопоставленій съ другими тонами, съ удивительной, небывалой силой. Миллесь и раньше не разъ прибѣгалъ къ этому эффекту краснаго цвѣта безъ всякихъ смягченій. Первымъ примѣромъ было красное платье тюремщика въ «Освобожденіи»; затѣмъ, въ 1875 году, въ портретѣ миссъ Эвелинъ Тенпанни,—все платье красно-кроваваго цвѣта. Въ «Королевскомъ гвардейцѣ», золото и голубыя полосы пояса, перевязи и галуновъ, бѣлый цвѣтъ замшевыхъ перчатокъ, черный матовый цвѣтъ шляпы, темно-бурый цвѣтъ фона, на которомъ косвенно отражаются синеватые лезвія двухъ аллебардъ, еще больше усиливаютъ ярко-красный цвѣтъ всего одѣянія. Лицо *en trois quarts*, обрамленное густою и короткою сѣдою бородою, представляется нѣсколько страннымъ при своемъ кажущемся несвободномъ рисункѣ. Но при всей этой кажущейся технической неловкости, зритель, при нѣкоторомъ вниманіи, открываетъ такую удивительную законченность рисунка и колорита, которая показалась бы недостижимой всякому другому художнику, воспитанному на рутинныхъ правилахъ, въ особенности во всемъ томъ, что касается сопоставленія тоновъ. Лицо, на первый взглядъ, поражаетъ такими странностями, что невольно спрашиваешь себя: ужъ не карриатура ли это? Но нѣтъ! Всмотритесь хорошенько, и вы увидите такую правду въ воспроизведеніи малѣйшихъ подробностей, какая рѣдко дается лучшимъ реалистамъ въ живописи. У Миллеса, какъ и у Гонта, детальность

прежде всего поражаетъ зрителя: сколько терпѣнія, сколько добросовѣстности нужно было, чтобы съ такимъ самоотверженіемъ, съ такой любовью къ правдѣ, воспроизвести въ лицѣ всѣ мельчайшія особенности, прыщики, морщинки, вѣчно мѣняющуюся, едва уловимую игру красокъ? И—что удивительно—вся эта, можно сказать, микроскопическая детальность нисколько не портитъ и даже не уменьшаетъ общаго впечатлѣнія; напротивъ того, лицо выступаетъ на полотнѣ до такой степени жизненнымъ, правдивымъ, что кажутся непонятными тѣ средства, которыми художникъ достигъ такого, почти невѣроятнаго, впечатлѣнія. Вообще портреты Миллеса представляютъ, въ этомъ отношеніи, нѣчто совершенно необыкновенное и небывалое. Посмотрите, напримѣръ, на другой его портретъ, на портретъ г-жи Бишофстеймъ. На этомъ портретѣ вы можете вполнѣ изучить Миллеса и отдать себѣ полный отчетъ въ его недостаткахъ и достоинствахъ. При нѣкоторой рѣзкости въ колоритѣ, при пристрастіи художника къ деталямъ, вы однако увидите цѣлую драму въ этомъ лицѣ, съ блуждающимъ, утомленнымъ взглядомъ, съ едва мелькающей улыбкой, съ неопредѣленнымъ страданіемъ, чуть-чуть выступающимъ на лицѣ; все это почти выходитъ за предѣлы искусства и является прямо жизненнымъ фактомъ.

Но портреты, на которые я указалъ, принадлежатъ, собственно говоря, не позднѣйшей, настоящей манерѣ Миллеса. Началъ онъ далеко не съ этого. Его первые опыты послѣ выхода изъ королевской академіи ни въ чемъ еще не обнаруживали въ немъ будущаго новатора. Только въ 1849 году, когда дорафаелизмъ уже существовалъ въ зародышѣ, Миллесъ порвалъ съ академическими пріемами, въ картинѣ, озаглавленной имъ: «Изабелла», и написанной на сюжетъ поэмы Китса: «Наканунѣ дня святой Агнесы». Героиня Китса называется Магдалина. Она слыхала легенду, утверждающую, что молодыя дѣвушки могутъ видѣть ночью, наканунѣ дня св. Агнесы, своихъ будущихъ жениховъ, если онѣ исполнятъ нѣкоторые таинственные обряды. Магдалина, весь день думавшая объ этомъ, оставляетъ внезапно комнату, гдѣ собралась вся семья и нѣсколько постороннихъ; находясь какъ-бы подъ обаяніемъ святой Агнесы, она поднимается по лѣстницѣ въ свою комнату, освѣщая себѣ путь старымъ серебрянымъ свѣтильникомъ, который отъ вѣтра внезапно гаснетъ. Она входитъ въ комнату, становится на колѣни, читаетъ молитву, потомъ поднимается, кладетъ на столъ свои кольца и браслеты, распускаетъ свои во-

лосы, растегиваетъ платье, которое падаетъ къ ея ногамъ. «Свѣтъ зимней луны заглядывалъ въ высокое окно, освѣщая гербы предковъ и картинки съ изображеніемъ святыхъ, бросая свои лучи на красивую грудь Магдалины, розовый оттѣнокъ на ея соединенныя для молитвы руки, и какъ-бы окружая ореоломъ ея голову, обрамленную распущенными волосами. Почти безъ платья, она похожа была на сирену, наполовину скрытую морскими водорослями... Неподвижная, замечтавшаяся, она видитъ въ тѣни постели добрую святую Агнесу; она окаменѣла, не смѣя повернуть головы, чтобы видѣніе не исчезло». Въ этихъ стихахъ—весь сюжетъ картины Миллеса; въ сущности, вы видите передъ собой молодую женщину, раздѣвающуюся при лунномъ свѣтѣ. Кто не знаетъ легенды и поэмы Китса, и даже многихъ стиховъ и выраженій поэмы, тотъ въ картинѣ ничего другаго не увидитъ; въ особенности, онъ не пойметъ всѣхъ тѣхъ усилій, которые были употреблены художникомъ, чтобы передать пластически во всѣхъ мелочахъ картину, набросанную поэтомъ съ тѣмъ особеннымъ, полулирическимъ, полудраматическимъ настроеніемъ, которое выдѣляется изъ нея. Эффектъ, дѣйствительно, живописенъ, впечатлѣніе чрезвычайно поэтично, но сюжетъ слишкомъ анекдотиченъ и во всѣхъ подробностяхъ понятенъ только при знакомствѣ съ поэмой Китса.

Эта лирическая нота, которую мы замѣтили въ первой дорафаелистской картинѣ Миллеса, присуща всѣмъ его жанрамъ; только въ послѣдствіи онъ сталъ придавать ей психологическій интересъ, иногда выраженный чрезвычайно глубоко. Типомъ такого жанра можетъ служить картина, озаглавленная художникомъ: «Yes or Not?» Представьте себѣ молодую дѣвушку, читающую письмо молодаго человѣка, который проситъ ея руки, и котораго фотографическій портретъ она держитъ въ другой рукѣ, за спиной, какъ-бы избѣгая смотрѣть на него, чтобы имѣть полную свободу выбора. Картина была написана въ два пріема, съ промежутками въ нѣсколько лѣтъ. На вопросъ: «да, или нѣтъ?» въ первый разъ художникъ рѣшительно отвѣчалъ: «нѣтъ»; затѣмъ, какъ-бы опомнившись, онъ написалъ pendant къ первой картинѣ, съ не менѣе рѣшительнымъ отвѣтомъ: «да». Трудно представить себѣ, какъ много психологической наблюдательности обнаружилъ Миллесъ въ этой картинѣ, какъ тонко подмѣтилъ игру физіономій, какъ уловилъ эти, едва замѣтные, переходы чувства, которое само по себѣ едва проявляется въ лицѣ. Эта, рѣдко встрѣчающаяся, сила въ пластическомъ выраженіи извѣстнаго душевнаго движенія, чувства, бо-

лѣе или менѣе сильнаго ощущенія, видна также и въ другой его картинѣ, очень маленькихъ размѣровъ, но полной самаго живаго интереса: «Жена игрока». На картинѣ изображена молодая женщина, смотрящая на карты, которыя ночью были смяты рукой ея мужа и брошены на игральный столъ послѣ значительнаго проигрыша. Все ваше вниманіе совершенно невольно останавливается на выраженіи лица молодой женщины и на удивительно сильномъ, мощномъ колоритѣ. Но подобный жанръ, къ которому Миллесь прибѣгаетъ сравнительно рѣдко, не такъ интересенъ для насъ; онъ часто встрѣчается и въ другихъ европейскихъ школахъ, разрабатывается также и въ русской живописи, хотя трактуется не въ такой специально-англійской манерѣ. Значительно болѣе англійскій характеръ имѣетъ картина Миллеса: «Сѣверо-западный проходъ», составляющая опять-таки своеобразный психологическій мотивъ.

По заглавію можно было бы предполагать, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ пейзажемъ. Ни чуть не бывало! Пейзажа нѣтъ и въ поминѣ. Заглавіе неопредѣленно, за то сама картина вполне ясна и не требуетъ никакихъ комментаріевъ. Въ бѣдной комнаткѣ, увѣшанной и загроможденной картами, книгами, морскими инструментами, сидитъ старый морякъ у широкаго стола, на которомъ разложена морская карта. Въ глубинѣ комнаты, въ углу, виднѣется нѣсколько знаменъ—неподкупныхъ свидѣтелей геройскихъ подвиговъ и многочисленныхъ опасностей, перенесенныхъ старымъ морякомъ. На полу разбросаны книги въ старыхъ, потасканныхъ переплетахъ, носящія на себѣ слѣды продолжительной сырости; видно, что и онѣ много послужили. У ногъ старика, красивая молодая дѣвушка, очевидно его дочь, подняла одну изъ этихъ книгъ и читаетъ ее вслухъ, можетъ быть, въ сотый разъ, моряку, который каждый разъ слушаетъ ее съ одинаковымъ интересомъ, вспоминая о прошломъ. Отъ времени до времени, онъ выпиваетъ глотокъ теплаго грога, стоящаго тутъ же, на столѣ, въ стаканѣ, и слушаетъ чтеніе разсказа объ одной изъ его экспедицій, можетъ быть, самой опасной, той самой экспедиціи, которая дала названіе картинѣ, экспедиціи въ «Сѣверо-западный проходъ». Картина, написанная безъ всякихъ крикливыхъ эффектовъ, скромно, если можно такъ выразиться, при необыкновенной простотѣ композиціи, носитъ характеръ чисто интимный, какъ-бы семейный; выраженіе лица старика нисколько ни утрировано, какъ не преминулъ бы это сдѣлать дюжинный художникъ; точно также просто, безъ особеннаго выраженія, спокойно, обычно и лицо молодой дѣвушки.

Но изъ всѣхъ угловъ картины выступаетъ, тѣснится и въ концѣ концовъ охватываетъ васъ впечатлѣніе поэтической грёзы, имѣющей своеобразную прелесть.

Переходной ступенью отъ жизни къ пейзажу можетъ служить картина Миллеса: «Юность сэра Вольтера Ралея». Сцена происходитъ на берегу моря. Молодой Ралей и его братъ жадно прислушиваются къ разсказу моряка, побывавшаго, конечно, вездѣ по-немногу и выдавшаго немало морей. Онъ разсказываетъ имъ о странахъ солнца, о роскошномъ, таинственномъ Востокѣ, показываетъ слушателямъ работы индѣйцевъ, перья попугая, и воображеніе юноши съ восторгомъ купается въ этихъ разсказахъ; онъ мечтаетъ объ Эльдorado, о дворцахъ царей ацтековъ, о храмахъ инкасовъ, украшенныхъ золотомъ, о тайныхъ мѣстахъ и пещерахъ, гдѣ скрыты сокровища, гдѣ прячутся молодые плѣнные индіанки, гдѣ брызжутъ изъ-подъ земли источники вѣчной юности. Ралей, очевидно, не предвидитъ плахи, на которую, черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ, склонится его голова, и топора, который отдѣлитъ ее отъ туловища. Онъ весь отдается мечтѣ и грезитъ о томъ, какъ бы ему самому отправиться въ дальнее плаваніе, съ возгласомъ: «Westward ho!» Дѣйствующія лица картины находятся въ полномъ солнечномъ освѣщеніи, благодаря которому съ особенной яркостью и отчетливостью выступаютъ рельефы предметовъ, разсѣянныхъ въ большомъ количествѣ на первомъ планѣ. Въ общемъ, картина имѣетъ значительный интересъ, и хотя въ ея исполненіи чувствуется нѣкоторая сухость, но впечатлѣніе, получаемое отъ композиціи, прекрасно.

Миллесь почти одинаково силенъ во всѣхъ родахъ живописи, но въ особенностяхъ его таланта есть нѣчто, что дѣлаетъ пейзажъ болѣе ему сроднымъ, хотя къ чистому пейзажу, безъ фигуръ, онъ обращается довольно рѣдко. Это нѣчто есть лирическое чувство, вездѣ присущее въ его картинахъ; онъ, конечно, слишкомъ много обращаетъ вниманія на детали и подробности, въ ущербъ общему впечатлѣнію, которое по временамъ недостаточно ярко выступаетъ въ композиціи; но онъ всегда вноситъ въ свои картины такую искренность и неподдѣльность чувства, что самые недостатки выкупаются съ лихвой. Особенно ясно это видно въ его пейзажахъ. Его «Холодный октябрь», въ этомъ отношеніи, чрезвычайно замѣчательное произведеніе. Представьте себѣ громадную полосу воды, окаймленную камышемъ и пересѣкаемую нѣсколькими группами деревьевъ,—пейзажъ чисто англій-

скій, съ характерными особенностями англійской природы; онъ производитъ сильное поэтическое впечатлѣніе. Все пропитано какой-то тоской, влажностью, холодомъ. Вообще о Миллсѣ можно сказать, что это, несомнѣнно, первоклассный талантъ, разнообразный чрезвычайно и почти одинаково сильный какъ въ пейзажѣ, такъ и въ портретѣ и жанрѣ. Тѣмъ болѣе жаль, что при такомъ разнообразіи таланта, въ которомъ находятся всѣ ноты, который отвѣчаетъ на всю сложную гамму чувствъ, художникъ не имѣетъ склонности къ исторической живописи въ широкомъ смыслѣ этого слова. Онъ ограничивается или портретомъ, или незначительнымъ, по идеѣ, жанромъ, или просто пейзажемъ. Очевидно, великія, общечеловѣческія идеи не находили и не находятъ въ немъ благопріятной почвы, чтобы воплотиться въ пластическое произведеніе. Это обстоятельство ставитъ его значительно ниже Гонта, который хотя и не такъ разнообразенъ, но за то неизмѣримо глубже Миллеса.

Совершенно особенное мѣсто въ школѣ дорафаелистовъ занимаетъ сэръ Ноэль Патонъ. На первый взглядъ, его даже какъ-то странно причислить къ школѣ, которая славится своимъ реализмомъ а *outrance* и своей неподкупной любовью къ дѣйствительности. Патонъ не знаетъ дѣйствительности, или видитъ ее сквозь очки своей, богатой образами, фантазіи; онъ почти не интересуется реальностью и почти весь ушелъ въ міръ поэтическихъ грезъ. А между тѣмъ, онъ не только принадлежитъ къ школѣ дорафаелистовъ, не только занимаетъ въ ней одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ, но его можно даже назвать старѣйшимъ изъ дорафаелистовъ, — дорафаелистомъ, который былъ уже имъ тогда, когда самое названіе это еще не существовало, и самое ученіе не было еще сформулировано. Въ 1850 году, въ годъ возникновенія школы, онъ уже былъ извѣстнымъ художникомъ, обнаружившимъ въ своихъ произведеніяхъ всѣ особенности школы. Дѣло въ томъ, что Патонъ, въ своихъ живописныхъ фантазіяхъ и фееріяхъ, проникнутъ любовью къ деталямъ и къ точности въ меньшей степени, чѣмъ дорафаелисты. Впослѣдствіи, присоединившись къ школѣ и раздѣляя съ нею судьбы и невзгоды, Патонъ заимствовалъ отъ ея главныхъ представителей прекрасную привычку писать съ натуры пейзажъ, обыкновенно сопровождающій его картины.

Для ознакомленія читателя съ своеобразнымъ талантомъ Патона, я укажу на его большую картину: «Сонъ Оберона и Титаніи». Кто не знаетъ шекспировскаго «Сна въ лѣтнюю ночь?» Въ своей

картинѣ, остроумный художникъ задался цѣлью иллюстрировать это произведеніе величайшаго изъ англійскихъ поэтовъ. Патонъ выбралъ второе дѣйствіе, въ фантастическомъ отношеніи самое богатое. Сцена происходитъ въ глухой чащѣ лѣса, куда поочередно являются Елена, Гермія, Тезей, Оберонъ—царь духовъ, и Титанія—его супруга, ревнуя другъ друга и ссорясь. Посмотримъ теперь на картину, имѣя въ памяти всю роскошь и всѣ детали шекспировской поэзіи. По мѣрѣ приближенія къ картинѣ, всѣ предметы, разсѣянные на ней въ безконечномъ количествѣ, начинаютъ мало-по-малу выдѣляться, принимая въ то же время фантастическія формы. Вѣтви превращаются въ руки дріадъ, отягченныя листьями, плодами и цвѣтами; трещины древесной коры, мохъ на старыхъ пняхъ, гуща травъ, чаща листы,—все это, точно въ волшебномъ видѣніи, растетъ и переплетается, образуя длинные, темные и свѣтлые переходы, гроты, своды, глубокія перспективы, арки, углубленія. Еще нѣсколько секундъ—и все оживаетъ, вездѣ являются жизнь и движеніе. Затѣмъ, не успѣло еще остыть одно впечатлѣніе, какъ является уже другое: зритель переносится въ волшебное царство сновъ, въ дремучій боръ, и переживаетъ тамъ тотъ таинственный часъ ночи, когда природа, въ своемъ стихійномъ безразличіи, какъ-бы раскрываетъ тайну бытія. Нѣтъ никакой возможности передать все содержаніе картины,—все то, что образуетъ ея прелесть: безконечныя ватаги эльфовъ, карликовъ, фей, нимфъ, кишашихъ точно въ калейдоскопѣ, образующихъ группы ссорящихся, радующихся, страдающихъ. Надъ головами Оберона и Титаніи роится, точно въ ореолѣ, цѣлый міръ воздушныхъ духовъ ночи, пронизанныхъ лучами блѣдной луны. Но кромѣ обитателей этого волшебнаго царства, принадлежащихъ, собственно, фантазіи Среднихъ Вѣковъ и опозитизированныхъ Шекспиромъ, Патонъ очень остроумно, въ видѣ контраста, помѣстилъ фантастическіе образы древне-греческой мифологіи. Обнаженныя дріады, застигнутыя врасплохъ этой фантастической средне-вѣковой оргіей, пугливо прячутся, заворачиваются въ листья, или взбираются на вѣтви, стараясь укрыться отъ преслѣдованія незваныхъ гостей; фавны, сатиры, силваны—въ страшной суматохѣ; они выбѣгаютъ изъ всѣхъ угловъ и, какъ-бы пылая мщеніемъ, вездѣ схватываются съ врагами, борются, ожесточенно преслѣдуютъ крошечныхъ обероновскихъ эльфовъ, бросаютъ ихъ въ траву, топчутъ козлиными ногами, или бросаютъ въ цвѣты, жадно обнимаютъ и пламенно цѣлуютъ ихъ. Невозможно глубже проникнуть въ тайны сверхъестественнаго; воображеніе, въ минуты самаго пламеннаго поэтическаго

настроенія къ фантастическому, едва-ли можетъ уловить то, что Патонъ съумѣлъ облечь въ обаятельную форму и перенести на полотно.

Въ этой картинѣ, какъ и во многихъ другихъ произведеніяхъ Патона того-же рода (напр. въ его «Царицѣ фей», на сюжетъ изъ поэмы Спенсера), художникъ своеобразно примѣнилъ основной принципъ дорафаелизма: никогда и ни въ чемъ не удаляться отъ матеріальной дѣйствительности. Онъ примѣнилъ этотъ принципъ къ фантазіи поэта во всей его строгости: каждый деталь изученъ съ поразительной точностью, всякая мелочь строго вѣрна художественной правдѣ, а между тѣмъ, все живетъ и движется въ сферѣ фантастическаго міра, нисколько не похожаго на міръ реальный. Такъ же своеобразенъ, такъ же новъ, такъ же прелестенъ и колоритъ. На первый взглядъ, картина производитъ впечатлѣніе нѣкоторой пестроты: самыя разнообразныя краски точно сталкиваются, не сливаясь и не образуя цѣлаго; но, по мѣрѣ того, какъ зритель вглядывается внимательнѣе, пестрота незамѣтно исчезаетъ, все сливается въ одинъ общій голубовато-серебристый тонъ, посреди котораго рѣзко выдвигаются фигуры Оберона и Титаніи.

Но «строгіе цѣнители и судьи», почти никогда не довѣряющіе своимъ личнымъ впечатлѣніямъ, скажутъ, можетъ быть, что такая картина, какъ хорошо она ни была бы написана,—не болѣе, какъ иллюстрація, а иллюстрація — не картина. Дѣйствительно, между иллюстраціей и картиной есть огромная разница: иллюстрація передаетъ лишь содержаніе поэтическаго сюжета, не играетъ самостоятельной роли, служитъ лишь поясненіемъ къ тексту; отъ того-то, безъ текста, она зачастую не имѣетъ никакого смысла, или непонятна. Не то—картина: она имѣетъ свое самостоятельное значеніе, сама себѣ служитъ цѣлью, и понятна безъ всякихъ добавочныхъ объясненій. Имѣетъ ли такую самостоятельность картина Патона? Несомнѣнно, имѣетъ. Хотя сюжетъ ея заимствованъ изъ поэтическаго произведенія, она не есть однако лишь поясненіе къ нему, наглядное его воспроизведеніе; она—нѣчто совершенно независимое, можетъ быть, и не вполне исчерпывающее текстъ, но во всякомъ случаѣ идущее значительно дальше его самостоятельнымъ пониманіемъ сюжета. Такое самостоятельное пониманіе мы видимъ, между прочимъ, въ столкновеніи двухъ фантастическихъ міровъ: древне-греческаго и средне-вѣковаго, — столкновеніи, о которомъ нѣтъ и рѣчи у Шекспира. У поэта были чисто-психологическія задачи;

у художника эти задачи ушли на второй планъ, на первомъ же появилась пластичная характеристика двухъ міровоззрѣній: языческаго, эллинскаго и христіанскаго, средне-вѣковаго въ побочныхъ своихъ теченіяхъ, въ томъ, что мы называемъ гротескомъ. Какъ тутъ, такъ и тамъ, народная фантазія не теряетъ своихъ правъ; какъ тутъ, такъ и тамъ, она создаетъ блестящіе творчествомъ образы; но въ греческой мифологіи эти образы запечатлѣны характеристическими особенностями эллинизма, между тѣмъ какъ въ средне-вѣковой демонологіи они принимаютъ черты безпорядочно-разыгравшейся фантазіи на почвѣ новыхъ, еще неопредѣлившихся идей, которыми характеризуется вліяніе христіанства. Вотъ этотъ-то именно контрастъ двухъ міровъ народной фантазіи, не тронутый Шекспиромъ, обойденный имъ, сдѣлался существеннымъ въ картинѣ Патона.

VII.

Къ самымъ оригинальнымъ и даже самымъ эксцентричнымъ представителямъ первоначальнаго дорафаелизма необходимо причислить Данте-Габріеля Россетти. Онъ умеръ недавно, 9 апрѣля 1882 года. Первоначально онъ занимался живописью лишь въ качествѣ любителя. Къ поэзіи онъ всегда чувствовалъ большую склонность. Будучи итальянскаго происхожденія, онъ, какъ и другіе члены его семьи, отецъ, братья, сестры, былъ большимъ поклонникомъ Данте Алигьери и еще въ сороковыхъ годахъ написалъ два сочиненія комментаріевъ къ «Божественной Комедіи», вызвавшія въ свое время большіе толки въ печати. Въ промежутки между своими учеными работами, Россетти писалъ стихотворенія, поэмы, баллады, въ которыхъ обнаружилъ далеко недюжинный поэтическій талантъ; въ нихъ несомнѣнно чувствуется вліяніе итальянской поэзіи XIII и XIV столѣтій. Въ концѣ сороковыхъ годовъ онъ пристрастился къ живописи и былъ однимъ изъ первыхъ основателей школы дорафаелизма, вмѣстѣ съ Гонтомъ. Какъ художникъ, онъ не только никогда не искалъ извѣстности, но даже старался избѣгать ее, точно не желая профанировать свой внутренній міръ. Въ первый и послѣдній разъ, Россетти выставилъ на публичный судъ нѣсколько своихъ картинъ и рисунковъ въ 1856 году, когда ему было двадцать-восемь лѣтъ отъ роду. Съ тѣхъ поръ публика не имѣла случая видѣть что-либо изъ его произведеній: его картины были доступны лишь его друзьямъ и «друзьямъ его друзей». Его об-

виняли въ аффектаціи, въ неумѣстномъ самообожаніи, въ позировкѣ, въ искусственномъ возбужденіи любопытства къ произведеніямъ, столь мало доступнымъ. Но эти обвиненія несправедливы: аффектаціи и позировки въ натурѣ его не было; онъ просто не хотѣлъ дѣлать ремесла изъ живописи и предпочелъ пожертвовать извѣстностью, лишь бы не жертвовать достоинствомъ. Въ этомъ, конечно, есть доля эксцентричности, но нѣтъ недостойнаго разсчета. Тѣмъ не менѣе, онъ не избѣжалъ извѣстности, даже очень широкой, и это обстоятельство—лучшее доказательство того, какимъ сильнымъ вліяніемъ онъ пользовался въ своемъ интимномъ кружкѣ.

Его картины довольно многочисленны ¹⁾, но мнѣ не случилось видѣть ни одной изъ нихъ въ оригиналѣ; на основаніи гравюръ и воспроизведеній, которыя мнѣ попадались въ руки, а также отзывовъ англійской критики, можно вновь сказать, что въ своихъ композиціяхъ Россетти строго и какъ-бы намѣренно придерживается архаическаго стиля итальянцевъ XIV столѣтія. Въ его «Dante's Dream» этотъ характеръ архаичности очень рѣзко поражаетъ зрителя, неловкостью и наивностью движеній и позъ, аллегоричностью композиціи и мелочною отдѣлкой аксессуаровъ. Здѣсь несомнѣнно видно продолжительное вліяніе изученія «Божественной Комедіи» съ одной стороны, и формъ итальянскихъ мастеровъ съ другой. Уйдя въ XIV столѣтіе, замурававъ себя, если можно такъ выразиться, отъ вѣяній жизни, не признавая новыхъ формъ искусства, Россетти и самъ является анахронизмомъ, скорѣе любопытнымъ, чѣмъ интереснымъ. Въ исторіи дорафаэлизма онъ однакоже имѣетъ свое мѣсто и играетъ довольно значительную роль. Его вліяніе на развитіе школы—несомнѣнно; можетъ быть, главнымъ образомъ ему дорафаэлизмъ обязанъ тѣмъ архаизмомъ, который даже у лучшихъ представителей школы иногда такъ непріятно поражаетъ; но ему же, съ другой стороны, школа обязана той живой вѣрой въ идеалъ общечеловѣческій, который поддерживалъ дорафаэлистовъ въ ихъ борьбѣ съ ре-

¹⁾ Вотъ перечень этихъ картинъ: «Dante's Dream» (Сонъ Данте), купленная Ливерпульской галереей; «The seed of David» (Посѣвъ Давида); картины на сюжетъ изъ «Божественной комедіи»: The salutation of Beatrice on Earth and in Eden, La Pia (Чистилище), Francesca da Rimini, Beata Beatrix, Beatrice tanto gentile e tanto onesta appare, La Donna della Finestra. Другія картины, въ большинствѣ случаевъ, писаны на сюжеты изъ собственныхъ поэтическихъ произведеній: Venus verticordia, The Beloved, Sibylla palmifera, The blessed domasel, Proserpina, Fiammetta, The Day Dream, La Bella Mano, La Ghirlandata, Veronica Veronese, Dis manibus, Ecce ancilla Domini, Astarte Syriaca.

месленными стремленіями искусства, и который оказалъ такое замѣтное вліяніе на живопись въ Англіи.

Поэтическая струна дорафаелизма наиболѣе ярко и наиболѣе привлекательно проявляется въ Артурѣ Гугѣ. Онъ—младшій членъ школы, достигшій развитія своего таланта въ то время, когда дорафаелисты уже получили право гражданства въ англійской живописи и обратили на себя вниманіе не только англійской, но и европейской публики. Гугъ—талантъ попреимуществу поэтическій, лирическій. Я укажу только на одну его картину: «Послѣ дневнаго труда», которая можетъ служить образчикомъ его манеры и далеко недюжиннаго таланта. Отецъ, старый здоровый рабочій, окончивъ работу въ шахтѣ, возвратился въ свое убогое жилище, гдѣ ожидаютъ его отдохновеніе и тихія семейныя радости; онъ бросилъ въ уголь свои инструменты и наклонился къ маленькой, бѣлокурой дѣвочкѣ, простирающей къ нему свои маленькія ручки; старшая дочь, нѣсколько выше ростомъ, болѣе благоразумная, ожидаетъ терпѣливо своей очереди. Контрастъ нѣжныхъ формъ дѣтства, розовыхъ оттѣнковъ, вьющихся волосъ, бѣлыхъ платицъ, и грубой, суровой оболочки рабочаго намѣченъ превосходно; въ картинѣ много самаго высокаго поэтическаго чувства, безъ малѣйшей сентиментальности, безъ слѣда какаго-либо мелодраматизма; зритель видитъ просто семейную сцену самаго обыденнаго порядка, но сцену, въ которой есть жизнь и чувство. Картина представляетъ почти тѣ же техническія особенности, которыя замѣтны въ картинахъ Гонта: поразительную отдѣлку подробностей и живой смыслъ жизни. Нельзя не замѣтить той удивительной старательности, съ какою художникъ выписывалъ каждый прутикъ корзины, гдѣ спрятаны орудія труда, каждый кусокъ дерева, разбросаннаго по полу, каждый кирпичъ коттеджа, каждую жилку листьевъ вьющагося растенія, чуть не каждую нитку блузы рабочаго и платьевъ дѣвочекъ. Гугъ строго, почти рабски придерживается доктрины Рёскина. Эта детальность, доведенная до крайности, во всякомъ случаѣ ослабляетъ впечатлѣніе, раздваивая, если можно такъ выразиться, вниманіе зрителя ненужными подробностями, которыя должны играть извѣстную роль въ общемъ, но не слишкомъ выступать на первый планъ. Съ основнымъ принципомъ дорафаелизма гораздо лучше справился Миллесь широкимъ пониманіемъ общности.

Къ счастью, не всѣ представители школы такъ рабски слѣдуютъ доктринѣ Рёскина. Въ дорафаелизмѣ мало-по-малу на-

чали выдвигаться своеобразныя индивидуальности, которыя, вполнѣ признавая основы ученія и слѣдуя разъ данному направленію, тѣмъ не менѣе оставляли широкую свободу своему таланту, по временамъ удалявшему ихъ въ сторону и придававшему ихъ произведеніямъ нѣчто своеобразно новое. Въ этомъ отношеніи, очень большой интересъ представляютъ собою два художника, взросшіе на ученіи Рёскина, раздѣляющіе почти всѣ основные принципы дорафаелизма, но освободившіеся изъ подъ узко-школьной доктрины и внесшіе въ дорафаелизмъ кое-какіе новые элементы. Я говорю о Мадоксѣ Броунѣ и Борнѣ Джонсѣ. Первый — сильно драматическій талантъ, второй — мистикъ особеннаго пошиба, но мистикъ необыкновенно сильный.

Броунъ, подобно многимъ англійскимъ художникамъ, не любитъ выставлать своихъ произведеній; впрочемъ, лучшія его картины можно было видѣть на выставкахъ въ Лондонѣ и въ Парижѣ. Онъ попреимуществу извѣстенъ слѣдующими картинами: «Богородица съ Младенцемъ», «Корделія и король Лиръ», «Корделія и ея сестры», многими пейзажами и портретами, иллюстраціями Библии и картонами для картинъ на стеклѣ; изъ позднѣйшихъ его картинъ, извѣстны: «Прощаніе съ Англіей» и «Гайдэ». Мадоксъ Броунъ, можетъ быть, до извѣстной степени слишкомъ абстрактенъ въ своихъ композиціяхъ; у него замѣтно во многихъ его картинахъ сильное пристрастіе къ итальянскому архаизму, онъ слишкомъ часто подражаетъ первому итальянскому Возрожденію, напримѣръ, Боттичелли (Положеніе во гробъ), онъ слишкомъ часто беретъ сюжеты для своихъ картинъ у поэтовъ; но всѣ эти излишества и недостатки съ лихвой искупаются крупнымъ драматическимъ талантомъ и поразительнымъ его разнообразіемъ.

Воображенію Броунъ всегда отдавалъ большую дань и не стѣснялъ своего таланта мелочнымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности, какъ это дѣлаютъ ортодоксальные дорафаелисты. Пріемы и технику онъ всякій разъ принаравливаетъ къ сюжету и дѣлаетъ это всегда съ большимъ искусствомъ. Въ «Ромео и Джульетта», онъ страстенъ и полонъ огня, подобно современному итальянскому художнику; въ «Сынѣ вдовы» — строго религіозенъ, въ «Королѣ Лирѣ» — исторически точенъ, съ удивительнымъ пониманіемъ жеста и движенія; во фрескѣ, писанной для города Манчестера, — героиченъ, въ стилѣ средне-вѣковаго рыцаря. Фреска эта называется: «Датчане, изгоняемые изъ Манчестера»; композиція замѣчательна по своей ясности, по широкой свободѣ, съ которою

расположены группы, по драматизму дѣйствія, наконецъ, по движенію фигуръ и жестамъ. Въ особенности превосходитъ наивный жестъ датскаго предводителя, одѣтаго въ кольчугу, съ тяжелымъ мечемъ въ рукѣ; выходя изъ города, выгоняемый манчестерцами, онъ своимъ жестомъ точно хочетъ сказать: «Погодите, братцы, мы еще съ вами увидимся!».

Большой интересъ представляетъ другая картина Броуна: «Король Лиръ, дѣлящій свое государство» (*The Parting of Cordelia and his sisters*). Въ общемъ и деталяхъ, композиція носитъ на себѣ характеръ средне-вѣковой картины до такой степени, что, на первый взглядъ, не всмотрѣвшись хорошенько, можно ошибиться. Король Лиръ сидитъ посрединѣ, развалившись на тронѣ; его старческое лицо сурово, но въ немъ виденъ какъ-бы душевный разладъ съ возможностью неудержимыхъ вспышекъ гордости, самовластия, самодурства. Онъ держитъ скипетръ; у ногъ его—маленькій столикъ и собака. Позади трона, задумавшись, стоитъ Кентъ. Справа отъ трона—цѣлая группа: герцога Корнуаль, герцога Альбани, Гонерилья и Регана; у самаго столика, на полу, сидитъ Глостеръ; слѣва—Корделія и король французскій. Художникъ выбралъ тотъ моментъ, когда Лиръ, разсердившись на Корделію за ея кажущееся равнодушіе къ нему, изгналъ ее, не удѣливъ ей изъ своего государства ничего. Вслѣдствіе гнѣвнаго жеста короля, карта, лежавшая на столикѣ, слетѣла на полъ; король омрачился и, опустивъ одну руку, державшую скипетръ, другою нервно ухватился за ручку трона. Корделія въ ужасѣ подняла лѣвую руку къ головѣ, а правую ея руку схватилъ король французскій, говоря: «Принцесса! Какъ ты богата въ нищетѣ своей, какъ ты мила въ немилости отцовской! Я радостно беру тебя, съ богатствомъ души твоей, отвергнутую всѣми!». Игра страстей и чувствъ передана въ картинѣ удивительно глубоко, хотя и безъ всякаго шаржа, безъ привычной рутины. Но на мой взглядъ любопытнѣе всего въ картинѣ ея архаизмъ, если можно такъ выразиться. Этимъ приѣмомъ архаизма, замѣтнымъ не только въ общей композиціи, но и въ деталяхъ—въ костюмахъ, обстановкѣ, аксессуаряхъ, даже въ приѣмахъ средне-вѣковой живописи—художникъ достигаетъ результата, котораго онъ не достигъ бы, оставаясь въ обыкновенномъ живописномъ приѣмѣ. Средне-вѣковая жизнь, съ ея характеромъ, бытомъ, даже съ нѣкоторою неподвижностью въ выраженіи лицъ, встаетъ здѣсь передъ зрителемъ во всей своей полнотѣ, и то, что въ началѣ нѣсколько рѣзало глаза сухостью линій и нѣкоторою

рѣзкостью красокъ, теперь принимаетъ опредѣленный смыслъ и усиливаетъ впечатлѣніе.

Мадоксъ Броунъ—одинъ изъ тѣхъ англійскихъ художниковъ, которые почти всегда берутъ сюжеты для своихъ картинъ изъ поэтическихъ и литературныхъ произведеній. Это—также одна изъ особенностей дорафаелизма. У Гонта мы знаемъ картину на сюжетъ изъ «Двухъ веронцевъ» Шекспира; Миллесь много разъ возвращался къ Шекспиру и къ другимъ поэтамъ; его «Офелія», напримѣръ, одно изъ самыхъ поэтическихъ произведеній англійской школы. О двухъ картинахъ Патона на литературные сюжеты я уже имѣлъ случай говорить. Гугъ и Россетти точно также заимствуютъ сюжеты изъ богатой англійской поэзіи; Россетти даже и не знаетъ другихъ сюжетовъ. Наконецъ, Мадоксъ Броунъ, за исключеніемъ двухъ-трехъ историческихъ картинъ, какъ-бы специализировался въ этомъ направленіи. Такое предпочтеніе дорафаелистовъ къ литературнымъ сюжетамъ, предпочтеніе систематическое и наполовину, по крайней мѣрѣ, преднамѣренное, находитъ себѣ достаточное объясненіе въ самомъ ученіи дорафаелизма, формулированномъ Рёскинымъ. Въ этомъ ученіи, какъ я старался указать, главную роль играетъ не пластическая цѣнность образа, а отвлеченная, этическая, или философская идея: содержаніе выступаетъ на первый планъ, заслоняя собою живописный элементъ. Легко понять, что такое направленіе въ живописи находитъ самую богатую пищу для своей разработки въ произведеніяхъ такихъ поэтовъ, какъ Шекспиръ, и такимъ образомъ, мало-по-малу, незамѣтно, живопись принимаетъ рѣзко-литературный характеръ, удаляясь все больше и больше отъ тѣхъ художественныхъ идеаловъ, которые составляютъ нормальную область живописи.

Эдуардъ Борнъ-Джонсъ менѣе прибѣгаетъ къ литературнымъ сюжетамъ (хотя и они встрѣчаются въ его картинахъ очень часто), но его направленіе, можно сказать, еще болѣе литературно. Самая манера трактовать сюжетъ, каковъ бы онъ ни былъ, имѣетъ у него уже въ себѣ что-то литературное, несвойственное живописи: постановка фигуръ, композиція, аксессуарный пейзажъ, игра фizioномій, подчеркнутое лирическое чувство, постоянная забота создать не столько пластическій обзоръ, сколько ясно выразить отвлеченную мысль, хотя бы на почвѣ чувства, — все это указываетъ не только на высокое литературное образованіе художника, но главнымъ образомъ на то, что литературный складъ мысли преобладаетъ въ немъ надъ чисто художественнымъ міровоззрѣніемъ.

Благодаря этимъ особенностямъ, Джонсъ заслуживаетъ особеннаго вниманія: онъ усилилъ и, такъ сказать, довелъ до крайняго развитія элементъ, существовавшій въ основѣ дорафаелизма. Джонсъ заслуживаетъ вниманія еще и тѣмъ, что въ немъ мы имѣемъ одновременно чрезвычайно талантливаго композитора, чудеснаго рисовальщика и замѣчательнаго колориста — явленіе, довольно рѣдкое. Въ его композиціяхъ на поэтическія и литературныя тѣмы: «Мерлинъ и Вивіана», «Любовь въ развалинахъ», «Любовь-учитель», «*Laus Veneris*», «Пѣснь любви», «День и ночь», «Четыре поры года», особенно интересенъ стиль. У Джонса стиль получается строгимъ изяществомъ рисунка, настойчивымъ исканіемъ мимическихъ движеній, богатствомъ тона въ нѣсколько подавленной гаммѣ красокъ и точною отдѣлкой деталей. Путемъ чрезвычайно искуснаго соединенія всѣхъ этихъ элементовъ Джонсъ достигаетъ по временамъ замѣчательныхъ результатовъ.

Вообще о дорафаелистахъ можно сказать, что уже и было сказано о нихъ: они настоящіе поэты палитры и родственно связаны со школой современной англійской поэзіи—съ Тенисономъ, Сканборномъ, Россетти, Броунингомъ.

VIII.

Мнѣ остается сказать еще нѣсколько словъ о дорафаелистическомъ пейзажѣ. Основнымъ принципомъ пейзажа дорафаелисты считаютъ самое строгое воспроизведеніе природы, безъ всякой условности. Съ этой точки зрѣнія, роль пейзажа—не только роль художественная, но и научная; по ученію Рёскина, взглянувъ на картину, ученый долженъ узнать геологическое строеніе почвы, характеръ растительности, климатическія и иныя условія. Какъ это ни кажется страннымъ, но, по временамъ, дорафаелисты ухищряются выполнять всѣ эти требованія. Извѣстный французскій зоологъ Жоржъ Пуше, нѣсколько лѣтъ тому назадъ былъ въ Лондонѣ и, въ сопровожденіи знаменитаго анатома Ричарда Оуэна, осматривалъ коллекцію третьяго ученаго, Бродерипа. Среди различныхъ специальныхъ предметовъ этой зоологической и антропологической коллекции, Жоржъ Пуше замѣтилъ картину Гонта: «*The hireling shepherd*». Картина заинтересовала французскаго ученаго: съ чрезвычайнымъ знаніемъ дѣла и вкусомъ, съ поразительнымъ художественнымъ выраженіемъ, художникъ изобразилъ молодаго улыбающаго пастуха, съ большимъ интересомъ слѣдящаго за



Фототип. В. И. Штейн, Сиб.

«ДА!»

Картина Дж. Э. Миллеса

выраженіемъ лица своей подруги, молодой дѣвушки, которая разсматриваетъ бабочку съ распушенными крыльями. Пуше призналъ въ этой бабочкѣ такъ называемаго «Сфинска» или «Адамову голову»; кромѣ того, безъ малѣйшаго усилія онъ могъ назвать всѣ растенія, изображенныя у ногъ двухъ любовниковъ, между прочимъ, прелестный экземпляръ *Geranium robertianum*. Картина имѣетъ сравнительно маленькій размѣръ; на этомъ ограниченномъ пространствѣ художникъ, тѣмъ не менѣе, сумѣлъ изобразить всѣ предметы съ величайшею точностью. Къ подобнаго рода попыткамъ нельзя не относиться съ глубокой симпатіей, какъ къ попыткамъ освободиться разъ на всегда отъ школьной рутины, отъ традиціонной условности, отъ всякаго рода банальностей, и возвратиться искренно, добросовѣстно, къ культу природы, изображаемой строго-научно.

Безъ всякаго сомнѣнія, въ самой основѣ такого воззрѣнія скрывается огромное недоразумѣніе, заключающееся въ произвольномъ смѣшеніи двухъ совершенно различныхъ функцій: функцій науки и искусства. Тѣмъ не менѣе, это воззрѣніе не можетъ не остановить на себѣ вниманія мыслящаго человѣка, какъ протестъ противъ измелъчавшаго искусства, основаннаго на внѣшней красивости формъ, на обманчивой и лживой игрѣ красокъ, на пренебреженіи всякой правдой,—искусства, создающаго однѣ лишь банальности въ безсиліи художественнаго творчества. Въ этомъ взглядѣ мы видимъ ошибочную эстетическую теорію, но въ то же время и совершенно вѣрное воззрѣніе на роль искусства,—роль которая все больше и больше забывается современными школами живописи въ Европѣ. Роль эта должна быть серьезна: искусство, по существу своему, должно вносить въ человѣчество элементъ развитія и мысли, должно не разрѣшать, а ставить общечеловѣческія, культурныя задачи, должно касаться всякихъ вопросовъ человѣчества и жизни, а не быть лишь красивой игрушкой. Такую роль искусство играло въ Греціи, въ цвѣтущую пору итальянскаго Возрожденія и въ эпоху процвѣтанія школъ фламандской и голландской. И вездѣ упадокъ обозначался тѣмъ, что искусство, въ лучшихъ своихъ представителяхъ, сознательно отказывалось отъ этой роли, размѣнивалось на внѣшній эффектъ, безъ конца воспроизводя позы и движенія, вошедшія, какъ нѣчто непреложное, въ установившійся эстетическій кодексъ школы, и нисколько не безпокаясь о дѣйствительномъ творествѣ. Французское искусство нѣсколько разъ въ теченіи XIX столѣтія дѣлало самыя почтенныя усилія выйти изъ этого состоя-

нія эстетическаго маразма, но въ большинствѣ случаевъ эти усилія были безуспѣшны: волна мѣщанской низменности, отсутствіе идеальныхъ стремленій, все больше и больше заливали собою нѣкогда блестящее искусство. Благодаря этому, во Франціи техника, мастерство, виртуозность, достигли изумительныхъ результатовъ, но достигли на счетъ искренности, правды, серьезности. Осталась блестящая форма, въ большинствѣ случаевъ безъ содержанія.

Безъ всякаго сомнѣнія, возрожденіе искусства не можетъ быть дѣломъ добрыхъ желаній, единичныхъ усилій и даже нѣсколькихъ выдающихся талантовъ. Съ этой точки зрѣнія, усилія дорафаелистовъ, какъ бы почтенны они ни были, не приведутъ ни къ какимъ результатамъ. Причина лежитъ глубже, можетъ быть, въ извѣстномъ строѣ современной культуры, зараженной жизненнымъ матеріализмомъ; но если дорафаелизмъ безсиленъ создать новое искусство, то онъ можетъ благотворно вліять (и вліялъ) на отдѣльныхъ художниковъ, еще носящихъ въ груди своей чистый идеаль и желающихъ поднять достоинство искусства.

До какой степени даже ошибочное ученіе дорафаелистовъ можетъ вліять на развитіе, въ извѣстномъ направленіи, художественнаго творчества—доказываетъ лучше всего дорафаелистическій пейзажъ. Я не буду здѣсь перебирать произведеній всѣхъ, или даже нѣкоторыхъ только, очень многочисленныхъ англійскихъ пейзажистовъ, болѣе или менѣе примыкающихъ къ школѣ дорафаелизма. Укажу только на одну картину Чарльса Льюиса, которую мнѣ случилось видѣть, на «Поле ячменя». Картина эта можетъ служить типомъ дорафаелистическаго пейзажа. Почти все пространство картины, за исключеніемъ верхней части, занимаетъ роскошная нива, колыхаясь отъ дуновенія легкаго вѣтерка; среди этой золотой нивы, между наливающимися колосьями, проглядываютъ массы разбросанныхъ въ безпорядкѣ, по всему пространству, васильковъ, маковъ и другихъ цвѣтовъ. Стадо куропатокъ вьется надъ нивой, почти касаясь колосьевъ. На дальнемъ горизонтѣ виднѣются зеленые холмы, обработанные поля и лѣса, какъ-бы закрывающіе собою часть лѣтнаго неба, котораго голубая лазурь мѣстами покрыта легкими бѣловатыми облаками, точно плавающимъ по небу, а въ самой вышинѣ кружатся и рѣзвятся стаи птицъ. Вся картина поразительно напоминаетъ стихотвореніе Лермонтова:

Когда волнуется желтѣющая нива,
И свѣжій лѣсъ шумитъ при звукѣ вѣтерка...

Таковъ пейзажъ; въ немъ нѣтъ ничего общаго съ пейзажемъ во французскомъ современномъ стилѣ, который есть выраженіе личнаго, субъективнаго чувства художника. Дорафаелисты стремятся выражать въ пейзажѣ не себя, а природу во всемъ ея величественномъ безразличіи; они, стоя лицомъ къ лицу съ природой, какъ-бы забываютъ свою индивидуальность въ пользу объективной природы, которая, по ихъ мнѣнію, сама по себѣ достойна вниманія. Въ ихъ пейзажѣ нѣтъ драмы, нѣтъ страсти, нѣтъ чувства, нѣтъ даже лирическаго подъема: абсолютная объективность, почтительное подчиненіе дѣйствительности, добросовѣстная точность въ воспроизведеніи, наивная, искренняя вѣра въ природу,—вотъ впечатлѣнія, получаемыя отъ описанной мною картины, благодаря которой, зритель, точно въ открытое окно, видитъ природу въ ея роскошномъ и мирномъ расцвѣтѣ. Это—пейзажъ, писанный очевидно въ пантеистическомъ настроеніи, въ которомъ написано также и вышеприведенное стихотвореніе Лермонтова, гдѣ пантеистическое чувство совершенно ясно выражено въ послѣднемъ стихѣ:

И въ небесахъ я вижу Бога.

Конечно, не всѣ пейзажи дорафаелистической школы носятъ на себѣ этотъ опредѣленный характеръ объективности, но всѣ—болѣе или менѣе—стараятся приблизиться къ типу и писаны подъ впечатлѣніемъ эстетика Рёскина.

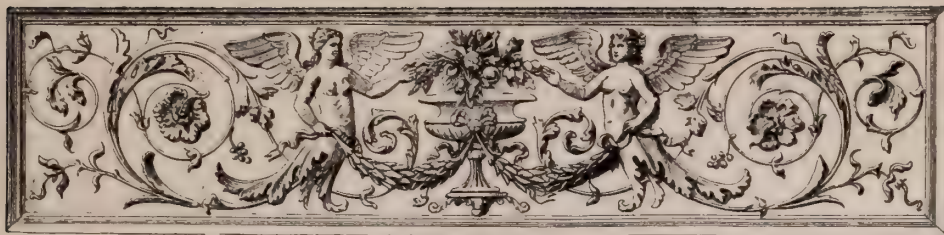
Я уже говорилъ о его взглядахъ на пейзажъ. Но для большей ясности и полноты позволю себѣ привести еще одно мѣсто изъ его книги: «Какъ много удивительнаго представляетъ растительность, когда разсматриваешь средства, съ помощью которыхъ земля становится подругой человѣка, его учительницей! Въ скалѣ, которой образованіе мы описали, можно было видѣть только приготовленіе къ жилищу человѣка—убѣжище, позволяющее ему жить въ безопасности. До сихъ поръ земля была пассивна; но растительность, это—какъ-бы несовершенная душа, данная ей для того, чтобы она могла возвыситься до души человѣка. Земля, въ своихъ нѣдрахъ, должна оставаться инертной, способной лишь на кристаллическія превращенія; но по своей поверхности, съ которою люди находятся въ постоянномъ и непосредственномъ общеніи, она со-общается съ ними при помощи посредствующихъ существъ, которые дышатъ, но не имѣютъ голоса,—двигаются, но неспособны покинуть разъ занятое ими мѣсто,—живутъ, но не имѣютъ сознанія

жизни, умирають безъ горечи и страданій, одѣты всею красотою юности, безъ ея страстей, и старѣются безъ чувства сожалѣнія».

Въ другомъ мѣстѣ, Рёскинъ касается эстетики облаковъ: «Мы видѣли, что, когда земля стала возможной для жилища человѣка, между нимъ и ею появились посредствующія существа, къ которымъ присоединились въ опредѣленной мѣрѣ устойчивость земли, страсти и смерть человѣка. Но и небо должно было быть приготовленнымъ для жилища. Между его жгучимъ свѣтомъ и безграничной пустотой неба и между человѣкомъ должны были въ свою очередь находиться посредствующія существа. Эти существа должны были сдѣлать возможнымъ, доступнымъ для человѣческой слабости созерцаніе величія, которое человѣкъ былъ неспособенъ лицезрѣть безъ покрывала, и, такимъ образомъ, должны были придать небу характеръ и признаки человѣческой переменчивости. Между землею и человѣкомъ встала растительность, между небомъ и человѣкомъ появились облака, такъ какъ жизнь подобна отчасти падающему листу, отчасти убѣгающему пару».

Я нарочно привелъ эти два отрывка, чтобы показать, до какой силы поэтического краснорѣчія доходитъ мѣстами Рёскинъ, и какъ должно было быть велико вліяніе человѣка столь убѣжденнаго, столь научно образованнаго, столь искренняго. Какой художникъ, подъ вліяніемъ такой жизненной, такой идеалистической теоріи одухотворенной природы, не задумается надъ значеніемъ и цѣлью своего искусства и, вмѣсто того, чтобы искать свѣтовыхъ контрастовъ, эффектовъ свѣтотѣни, колоритныхъ пятенъ, пропорціональности линій, не постарается поглубже вникнуть въ тайны жизни и, вмѣсто того, чтобы оставаться простымъ ремесленникомъ, забавникомъ, не постараться возвыситься до ясновидящаго художника? Рёскинъ не преподаетъ ему никакой предвзятой формулы, не предлагаетъ ему никакого идеала; онъ ему говоритъ просто: «Работай, изучай, смотри, не лги и — главное — будь искрененъ». Какой болѣе высокій этический урокъ можетъ преподавать теоретикъ художнику?





ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ ЛІОНАРДО ДА-ВИНЧИ.

Статья Эриха Франца.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.



Рисунки для „Тайной Вечери“, хранящіеся въ Венеціи, въ Парижѣ и въ Лондонѣ.—Рисунки 10-лѣтъ въ Веймарѣ.—Критическое опредѣленіе ихъ подлинности.—Копія Рубенса и его замѣтки въ передачѣ де-Пилля.

Между дошедшими до насъ рисунками «Тайной Вечери», важнѣйшимъ считается хранящійся въ Венеціи и извѣстный подъ означеніемъ: «Scuola di Lionardo» ⁷¹⁾. Исполненъ онъ краснымъ карандашомъ, сильными, смѣлыми чертами и отличается высокимъ драматизмомъ. Это — собственно два наброска на одномъ и томъ же листѣ: вверху представлены сидящими за длиннымъ столомъ, въ срединѣ — Христосъ, а справа отъ него — два апостола, изъ которыхъ крайній виденъ лишь наполовину; налѣво отъ Спасителя находятся шестеро апостоловъ, тогда какъ Іуда помѣщенъ у передняго края

⁷¹⁾ Фотографическое воспроизведеніе его см. въ Raccolta di 120 disegni originali ecc. esistenti nella R. Accademia di b. a. in Venezia. 1877.

стола, совершенно отдѣльно отъ прочихъ, причемъ онъ изображенъ еще совершенно по старинной манерѣ и сильно напоминаетъ фигуры Таддео Гадди и Гирландайо. Въ нижней части рисунка, справа, представлено четверо апостоловъ, также за столомъ; эти фигуры, очевидно, предназначались для того, чтобы занять мѣсто по правую руку отъ Христа. Здѣсь ясно проявляется стремленіе къ разнообразію экспрессій и группировкѣ; ощущенія отчасти переданы въ высшей степени живо, фигуры также жизненны, и вообще замѣтно стараніе художника быть правдивымъ.

Ликъ Спасителя, въ верхней части рисунка, намѣченный лишь немногими штрихами, всѣмъ своимъ складомъ уже обличаетъ то исполненное прелести смѣшеніе достоинства и кротости, которое въ столь сильной степени присуще самой картинѣ. Обѣ руки Христа распростерты, а голова его наклонена нѣсколько на бокъ. Стройная шея, тонкія черты лица, обрамленнаго короткою бородой, указываютъ на тотъ идеальный образъ, который рисовало себѣ воображеніе Ліонардо.

По лѣвую сторону отъ Христа, мы видимъ склонившагося надъ столомъ Іоанна; голова его покоится на подложенныхъ подъ нее рукахъ ⁷²⁾). Имена остальныхъ апостоловъ, за исключеніемъ двухъ, подписаны обычнымъ для Ліонардо образомъ—справа налѣво. По правую сторону отъ Христа, узнаемъ ап. Петра, въ энергичномъ движеніи повернувшись къ нему лицомъ, съ приподнятой лѣвой рукой и съ правою, опирающеюся въ столъ. Типъ его головы вообще тотъ же, что и на картинѣ, но ея положеніе иное. Расположены апостолы еще въ томъ порядкѣ, въ какомъ помѣщались они въ болѣе старинныхъ изображеніяхъ Тайной Вечери, т.-е. представлены сидящими за столомъ, рядами своихъ головъ лишь немного нарушающими прямую линію; только ап. Андрей изображенъ стоящимъ, а Іоаннъ склонившимся надъ столомъ, но въ неуклюжей позѣ старыхъ художниковъ. Рядомъ съ Іоанномъ находится Іаковъ старшій—юношески прекрасная фигура, безъ бороды, съ головою, напоминающею ап. Матфея на картинѣ; обратившись къ Христу, онъ правой рукой оперся о столъ, а лѣвую приложилъ къ груди. Возлѣ него замѣчаемъ ап. Θому, съ весьма энергическимъ жестомъ простершаго свою правую руку въ направленіи къ Іудѣ, между тѣмъ какъ лѣвою онъ придерживаетъ свою одежду: онъ какъ-бы хочетъ удостовѣриться, что его подозрѣніе

⁷²⁾ Фигура эта задумана еще въ совершенно традиціонномъ духѣ.

не напрасно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, протестовать противъ присутствія предателя. Такое, исторически вѣрное, пониманіе художникомъ личности ап. Θомы показываетъ, что и въ самой картинѣ жестъ Θомы, который въ гравюрѣ Р. Моргена, вслѣдствіе его приглаженной техники, утратилъ немало изъ своей рѣзкости, долженъ быть понимаемъ не иначе, какъ угроза Іудѣ, а отнюдь не какъ выраженіе сомнѣнія, или вопроса, обращеннаго къ самому Спасителю. Апостолы Іаковъ и Іоаннъ, съ ихъ столь противоположной жестикуляціей, представляютъ въ высшей степени эффектную группу. Ап. Матѳей, снабженный на рисунокѣ обильными волосами на головѣ и бородѣ и обращенный головою къ столу, хочетъ взять себѣ съ блюда рыбу и разрѣзать ее. Крайнѣе, по занимаемымъ ими съ этой стороны мѣстамъ, апостолы Симонъ и Филиппъ бесѣдуютъ по поводу только-что услышаннаго. Симонъ обращается къ Филиппу. По типу и позѣ, онъ совершенно подходитъ къ Θаддею на картинѣ, тѣмъ болѣе, что руки этой фигуры остались не измѣненными. Самымъ крайнимъ является Филиппъ, представленный въ видѣ юноши, съ длинными волосами на головѣ, и безбородымъ. Онъ простеръ правую свою руку и положилъ ее, изъ-за Симона, на плечо ап. Матѳея, такъ что всѣ трое образовали одну группу. Такимъ образомъ уже въ этомъ рисунокѣ видно стараніе художника размѣстить отдѣльные лица группами.

Сравнивая еще разъ весь этотъ рядъ апостоловъ, мы замѣчаемъ слѣдующія взаимныя отношенія между ними: Іаковъ Старшій оказывается похожимъ на юнаго Матѳея картины, тогда какъ самъ Матѳей, съ довольно длинными волосами въ бородѣ и на головѣ и съ наклоненнымъ долу лицомъ, превратился въ Іакова Старшаго, а фигура Симона, оставленная безъ измѣненій, послужила для изображенія ап. Θаддея.

Въ нижнемъ ряду, слѣва, на узкой сторонѣ стола, сидитъ старецъ Варѳоломей, съ лысиной на головѣ, похожій на Симона картины, но не съ поднятыми руками. Уже судя по этой одной, энергически нарисованной, фигурѣ, можно безъ всякаго колебанія признать, что только Леонардо могъ создать ее. Андрей, старикъ съ длинною бородой, порывисто поднялся со своего мѣста и, по-видимому, указываетъ также на Іуду, дотрогиваясь пальцами правой руки до верхней части лѣвой кисти своей и какъ-бы желая сказать, что его подозрѣніе подтвердилось. Затѣмъ слѣдуютъ два апостола, наклонившіеся другъ къ другу; одинъ изъ нихъ—Филиппъ, молодой и безбородый, другой—неизвѣстно кто, съ длинными во-

лосами и бородой. Оба они схвачены въ моментъ оживленной жестикуляціи. Эта группа полна жизни и экспрессіи, а выраженіе младшаго изъ двухъ апостоловъ положительно прелестно. Последний апостолъ оперся лѣвой рукою въ столъ, а правою дѣлаетъ указательное движеніе.

Разсмотрѣнный рисунокъ исполненъ геніально и сильно, рѣшительными чертами, въ свойственной Ліонарду манерѣ тушевать косыми параллельными линіями. Изображенныя здѣсь фигуры полны той внутренней жизни и величавости, которая придаютъ высокую цѣну и самой картинѣ. Кто долго изучалъ наброски Ліонардо, кто научился наблюдать удивительный жаръ, придающій жизнь самымъ незначительнымъ его фигурамъ, тотъ и здѣсь тотчасъ же узнаетъ руку мастера, потому что каждая черта этого рисунка дышетъ оригинальностью.

Рисунокъ перомъ, хранящійся въ Луврѣ, представляетъ пять крайне оживленныхъ нагихъ фигуръ, размѣщенныхъ за узкимъ столомъ. Молодой мужчина, своимъ профилемъ нѣсколько напоминающій Маттея самой картины, споритъ съ двумя болѣе пожилыми апостолами, внимательно выслушивающими его слова. Одинъ изъ нихъ оперся руками въ столъ, другой—въ приподнятое вверхъ свое колѣно, при чемъ его подбородокъ покоится на ладони. Четвертый, тоже съ молодежавой наружностью, прислушивается къ оживленному разговору, положивъ одну ногу на другую крестомъ; своею спокойною позой онъ напоминаетъ немного Оому на фрескѣ Андреа дель-Кастаньо. Пятый поднялся съ мѣста, протянулъ правую руку, положилъ правую ногу на сѣдалище, а лѣвою рукой оперся о столъ. Ни одна изъ этихъ фигуръ и ихъ позъ не перенесена въ картину, и мы видимъ здѣсь скорѣе геніальную попытку характеристики, чѣмъ созрѣвшую идею; рисунку не достаетъ также святости, такъ какъ вся сцена перенесена въ обстановку обыденной жизни или подмѣчена въ послѣдней. Можетъ быть, Ліонардо хотѣлъ изобразить Христа, рисуя въ углу листа фигуру, которая указываетъ лѣвой рукой на столъ, между тѣмъ какъ ея правая рука лежитъ на груди. Другіе рисунки, начерченные на томъ же листѣ, не имѣютъ никакого отношенія къ картинѣ, такъ какъ, судя по надписи, они относятся до какого-то аппарата для вентиляціи.

Въ виндзорскомъ собраніи есть два меньшихъ по размѣру, бѣлыхъ наброска Ліонардо, слѣданныхъ перомъ. Въ нихъ художникъ держится еще старинной схемы изображенія Тайной Вечери.

Вѣроятно, оба эти наброска предшествовали эскизу, хранящемуся въ Венеціи. На одномъ изъ нихъ, въ верхней части, нарисованы двѣ небольшія композиціи: во первыхъ, столъ, за которымъ сидятъ десять апостоловъ, между тѣмъ какъ Іуда помѣщенъ особнякомъ, на стулѣ о трехъ ножкахъ; затѣмъ, болѣе влѣво, изображены, въ нѣсколько увеличенномъ видѣ сравнительно съ остальными фигурами, Христосъ и три апостола. Христосъ простеръ свою лѣвую руку и опустилъ кисть руки въ солонку; онъ съ упрекомъ глядитъ на Іуду, который приподнимается со стула и также протягиваетъ одну руку къ солонкѣ, держась другою за свою одежду. Іоаннъ нагнулся надъ столомъ, а Христосъ обнялъ его своею правою рукою. Апостолъ, сидящій влѣво отъ Господа, закрываетъ глаза ладонью, чтобы, какъ замѣчаетъ Ліонардо въ своей запискѣ, «effarsi obra colla mano all'occhi», и съ ужасомъ смотритъ на Іуду. Въ выраженіи лица Христова, хотя нарисованнаго и наскоро, вложено много неподдѣльнаго чувства. Эти небольшіе эскизы интересны тѣмъ, что Ліонардо держится въ нихъ еще вполне старой традиціи. Головы образуютъ линію, параллельную столу, а Іуда все еще помѣщается отдѣльно отъ прочихъ апостоловъ, какъ это изображалось на византійскихъ иконахъ Тайной Вечери, на которыхъ Христосъ и апостолы всегда покоились на подушкахъ, а Іуда помѣщался одинъ, на стулѣ, на переднемъ планѣ. Такое размѣщеніе, конечно, очень неудобно для внесенія въ композицію психологическаго элемента, но находитъ себѣ оправданіе въ господствовавшей тогда страсти къ символизму. И на эскизѣ, хранящемся въ Венеціи, длинный столъ съ сидящимъ впереди Іудой, фигура котораго представлена въ уменьшенномъ видѣ, производитъ впечатлѣніе чего-то рутиннаго, пока вы не вглядитесь пристальнѣе; потомъ вы чувствуете, что здѣсь искусство начинаетъ говорить, что эти наброски, своею жизненностью, драматичностью жестовъ, группировкою, приближаются уже къ самой картинѣ, и что искусство говоритъ здѣсь внятнѣе и правдивѣе, чѣмъ все традиціонное, символическое и условное. Даже тотъ, кто не углублялся въ рисунки Ліонардо, при одномъ взглядѣ на этотъ зародышъ дивной фигуры Христа, невольно замѣтитъ здѣсь ту нѣжность и святость, которыя являются въ полномъ разцвѣтѣ на картинѣ. Отъ этого Христа и до рисунка, хранящагося въ музеѣ—Брера въ Миланѣ, остается всего лишь небольшой шагъ.

Въ той-же виндзорской галереѣ, кромѣ упомянутыхъ эскизовъ, хранятся еще слѣдующіе рисунки для Тайной Вечери:

1. Голова Симона (въ двухъ экземплярахъ), нарисованная краснымъ карандашемъ.

2. Головы Іуды и Филиппа.

3. Сложенныя кисти рукъ Іоанна—подлинный, прекрасный рисунокъ Ліонардо, исполненный углемъ.

4. Кисть лѣвой руки Варѳоломея, сдѣланный краснымъ карандашемъ.

5. Исчезнувшая нынѣ на картинѣ кисть лѣвой руки Оомы, съ линіей края стола (сдѣл. также краснымъ карандашемъ).

6. Рисунокъ, напоминающій Іакова Старшаго; на лѣвой сторонѣ того же листа—какой-то архитектурный набросокъ. Очертанія исполненной краснымъ карандашемъ и слегка оттушеванной головы, нижняя часть которой представлена въ ракурсѣ, отличаются энергіей, а ея раскрытый ротъ и неподвижные глаза прекрасно выражаютъ тотъ ужасъ, какого исполненъ на картинѣ Іаковъ. Съ этимъ согласуется и самая посадка головы на туловищѣ, подавшемся впередъ, причемъ она болѣе походитъ на то, что уцѣлѣло на картинѣ, чѣмъ на то, какою воспроизводитъ ее гравюра Моргена. Волосы волнисты и короче, бороды нѣтъ. Старательнѣе исполненъ набросокъ, изображающій Іуду, тоже близко подходящій къ тому, что еще сохранилось на картинѣ. Черты его лица болѣе жестки и мускулисты и выработаны тщательно, особенно шея, представляющая настоящую сѣть мускуловъ. Челю ординарнѣе, волосы не столь густые, носъ короче; взоры испуганно смотрятъ на Оому. Вообще Іуда изображенъ здѣсь явнымъ, совершенно отталкивающимъ, злодѣемъ. И эта голова также безъ бороды.

Рисунокъ Филиппа, исполненный углемъ, больше приближается къ этому апостолу на самой картинѣ, чѣмъ гравюра. Филиппу приданы совершенно индивидуальныя черты, представляющія намъ настоящаго молодого флорентійца съ чрезвычайно симпатичнымъ выраженіемъ лица и съ почти женственною нѣжностью формъ. Его кудрявые волосы ниспадаютъ по обѣ стороны лица волнистыми прядями, тогда какъ на картинѣ они зачесаны на затылокъ.

Есть на рисункѣ еще голова, какого-то болѣе стараго апостола, до нѣкоторой степени напоминающая собою Симона, хотя, впрочемъ, она обращена совсѣмъ въ другую сторону. Эта безбородая голова, съ старательно вырисованнымъ ухомъ и съ короткими волосами, приставленная къ сильной шеѣ, отличается замѣчательною пропорціональностью частей и, благодаря энергичности штриховъ краснаго карандаша, кажется какъ-бы отлитую по формѣ.

Ея носъ менѣе продолговатъ, чѣмъ на гравюрѣ, а нижняя губа менѣе выдвинута впередъ. И этотъ этюдъ значительно близокъ къ самой картинѣ. Фигура и поза Еаддея, почти совсѣмъ исчезнувшія на картинѣ, выясняются намъ при помощи эскиза, хранящагося въ Венеціи.

Перейдемъ теперь къ рисункамъ головъ, принадлежащимъ великой герцогинѣ веймарской.

Рихтеръ, въ своемъ превосходномъ небольшомъ сочиненіи о Леонардо ⁷³⁾, замѣчаетъ объ этихъ рисункахъ слѣдующее:

«Рисунки, изображающіе въ натуральную величину головы многихъ апостоловъ и хранящіеся въ собраніи великой герцогини веймарской, незаслуженно пользуются извѣстностью подлинныхъ эскизовъ Леонардо, такъ какъ принято считать ихъ тѣми самыми, о которыхъ упоминаетъ Ломаццо. Но эти рисунки сдѣланы чернымъ карандашомъ ⁷⁴⁾, между тѣмъ какъ Ломаццо говоритъ о рисункахъ, исполненныхъ кровавикомъ (Tratt., lib. II, c. 5). Но Ломаццо вовсе не упоминаетъ о томъ, что они исполнены краснымъ карандашемъ, а, напротивъ, сообщаетъ, что Леонардо рисовалъ ихъ «a pastello», о чемъ свидѣлствуетъ и ссылающійся на него Аморетти: «*depinse a pastello in separati quadretti*». Сверхъ того, Ломаццо особенно упираетъ на то, что Леонардо нерѣдко работалъ цвѣтными карандашами. Впрочемъ, Ломаццо ⁷⁵⁾ поясняетъ намъ, что такое онъ разумѣетъ подъ словомъ *pastello*: «это дѣлается съ помощью карандашей, состоящихъ изъ красокъ, превращенныхъ въ порошокъ».

Дѣйствительно, веймарскіе рисунки головъ исполнены пастельными красками, т.-е. каждая голова является разноцвѣтною, такъ что Рихтеръ оказывается въ этомъ отношеніи неправымъ. За то совершенно справедливо его замѣчаніе относительно того, что они пользуются репутаціей подлинныхъ эскизовъ Леонардо незаслуженно. Миланези ⁷⁶⁾ знаетъ только рисунки, сдѣланные Босси на

⁷³⁾ Richter, Leonardo, p. 28.

⁷⁴⁾ Мы изучали эти головы въ Веймарѣ и говоримъ о нихъ на основаніи собственныхъ наблюденій; кромѣ того, мы можемъ указать на слѣдующее мѣсто въ предисловіи къ воспроизведеніямъ этихъ головъ, изданнымъ Ниссеномъ: «These are eleven sheets of greyish paper on which the figures of Christ and his disciples have been drawn in coloured crayons» и т. д. Стало быть, они нарисованы разноцвѣтными карандашами.

⁷⁵⁾ Tratt. I. III, c. 5: «Il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori».

⁷⁶⁾ Vasari, tom. IV (Firenze 1879), Vita di L. p. 29, n. 2: «I disegni di studio che il Bossi ne fece sovra varie copie antiche si trovano nella collezione Ducale di Weimar.»

Аморетти (I. c. p. 66—69) пишетъ: «Disegnonne non solo in piccoli schizzi ed abbozzi, de' quali alcuni tuttavia si sono conservati, ma pur in quadri di giusta grandezza, tutte ad una ad una dipinse le figure de' dodici Apostoli e del Salvatore, i quali esemplari (scrive P. Monti) serbavansi

основаніи различныхъ копій. Ученый издатель «Жизнеописаній» Вазари, хотя и говоритъ объ этихъ эскизахъ, не видѣвъ ихъ собственными глазами, тѣмъ не менѣе онъ правъ, не признавая ихъ за подлинныя эскизы Ліонардо; съ нимъ тотчасъ согласится каждый художникъ, если ближайшимъ образомъ разсмотритъ самыя рисунки, а не удовольствуется знакомствомъ съ ними при помощи очень неудовлетворительныхъ воспроизведеній Ниссена. Дѣло въ томъ, что въ нихъ нѣтъ главнаго отличительнаго признака всѣхъ подлинныхъ набросковъ Ліонардо,—нѣтъ той поразительной жизненности, того огня, которые чувствуются въ каждомъ штрихѣ великаго мастера. Въ нихъ виденъ слишкомъ робкій ученическій пошибъ, не позволяющій допустить, чтобы ихъ начертилъ волшебный карандашъ Ліонардо, придававшій такую своеобразную прелесть самымъ незначительнымъ наброскамъ.

На основаніи всего того, что намъ извѣстно о манерѣ Ліонардо работать надъ своими картинами, и принимая въ соображеніе всѣ несомнѣнно ему принадлежащія произведенія, мы представляемъ себѣ, какимъ образомъ онъ трудился надъ Тайною Вечерью. Сдѣлавъ цѣлый рядъ эскизовъ небольшого формата, перомъ и карандашомъ, основательно изучивъ Евангеліе, священное преданіе и всѣ доступные ему источники, онъ, по всей вѣроятности, приготовилъ углемъ большой картонъ, въ родѣ картона, хранящагося въ Лондонѣ и изображающаго св. Анну, Марію и Младенца, или

nella casa de' conti Arconati, che cederongli al Marchese Casnedi, da cui passarono nella famiglia veneta Sagredo, all'estenzione della quale furono dagli eredi venduti al S. Odni console inglese. Io stesso col Sign. Odni parlai, quando qui venne a vedere il Cenacolo e da lui intesi che gli esemplari erano già passati in Inghilterra e che erano interamente simili e corrispondenti in ogni loro figura all'originale di questo nostro refettorio. Oltre le mentovate tavole asserisce il Sign. Mussi che anche le sole teste degli Apostoli et del Salvatore Leonardo dipinse a pastello in separati quadretti e fondasi, non tanto sull'autorità del Lomazzo (lib. III. c. 5) Trattato dell'arte, il quale chiaramente dice, che il colorare in carta a pastello fu molto usato da L. da Vinci che fece le teste di Cristo e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose in carta. Ma più ancora su notizia avuta dalla cel. Angelica Kauffman che le teste degli Apostoli (ma non quella del Salvatore) fatte a pastello da L., passate in Inghilterra, comperate sul finire dello scorso secolo da due pittori inglesi. Sopra tutto però ha di ciò egli stesso un' evidente prova in sua mano, essendogli riuscito per una fortunata combinazione di acquistare, molti anni addietro, il quadretto più importante d'ogni altro, cioè la testa del Salvatore medesimo in grandezza naturale dipinta a pastello dal Vinci per istudio del Cenacolo, che veduta poi dalla medesima Kauffmau fu da questa eccellente pittrice giudicato originale e dello stesso stile di quelli degli Apostoli summentovate. Imberbe è questa testa e in tal guisa, al dire di Winkelmann, altre volte lo stesso Leonardo dipinse il Salvatore, lasciandovi così un modello della più sublime beltà, che nessuno ha saputo imitare. Quella testa ritrasse fedelmente il valente pittore Matteini per servirsene nel fino ed espressivo disegno, ch' ei fece dello stesso originale Cenacolo, in cui il volto del Salvatore è guasto: disegno ora moltiplicato e renduto pubblico dal bulino del Morgen, ove gli è stato aggiunto un principio di barba quale gli si vede nel dipinto e in tutte le copie anche più vicine ai tempi del Vinci“.

эпизода изъ битвы при Анкьяри, хранящагося во Флоренціи. Разсмотрѣнные нами виндзорскіе рисунки убѣждаютъ насъ, что для головъ художникъ предварительно дѣлалъ этюды углемъ и кровавикомъ; затѣмъ, какъ о томъ свидѣлствуютъ «Discorsi» Джиральди, Ліонардо ежедневно выходилъ изъ дому изучать на улицѣ жизнь и людей, и продолжалъ эти наблюденія до тѣхъ поръ, пока не встрѣтилъ того, что было ему нужно для задуманнаго изображенія. Послѣ такихъ многостороннихъ подготовительныхъ работъ, онъ, руководствуясь натурщиками и личными наблюденіями по части мимики и фізіономики, исправлялъ и совершенствовалъ на картонѣ головы и жесты своихъ фигуръ, и продолжалъ это до тѣхъ поръ, пока не разсудилъ, что картонъ уже настолько подготовленъ, что можно перенести его на стѣну. Только голова Христа, идеалъ котораго напрасно было бы искать въ этомъ мірѣ, а также, какъ мы знаемъ изъ вышеприведеннаго разсказа, голова Іуды, оставались еще далеко неоконченными въ тотъ моментъ, когда все остальное уже перешло на стѣну. Ліонардо четыре года работалъ надъ чудеснымъ портретомъ Джоконды и все-таки считалъ его еще недовершеннымъ; онъ никогда не бывалъ доволенъ собою, не смотря на то, что занимался таксю массою подготовительныхъ работъ, каковую не дѣлывалъ до него ни одинъ художникъ. Къ чему же было ему рисовать разноцвѣтными карандашами въ натуральную величину головы, при взглядѣ на которыя положительно чувствуешь, что ихъ срисовывалъ съ оригинала какой-нибудь очень старательный, но многого однако не понявшій копистъ? Все въ этихъ рисункахъ выходитъ у него слишкомъ покойно и гладко; формы являются вздутыми и лишенными того глубокаго пониманія органическаго строенія тѣла, какимъ отличался Ліонардо, и нѣтъ въ этихъ головахъ ничего, что напоминало бы могучую и увѣренную руку мастера. Взгляните напр. на рисунокъ Іуды въ виндзорскомъ собраніи, на увѣренно и правдиво начерченную его шею съ безчисленными мускулами; взгляните на небольшой набросокъ Христа на венеціанскомъ картонѣ, на весь этотъ картонъ съ его геніальной, быстрой техникой,—картонъ, исполненный увѣренною въ себѣ рукой, которая старалась уловить и приковать къ бумагѣ главную суть сюжета, и сумѣла разлить въ этой небольшой фигурѣ чарующую прелесть духовной красоты; послѣ того спросите себя, могла ли эта самая рука нарисовать веймарскія головы апостоловъ въ натуральную величину, ста-

рательно наложенными штрихами, съ монотоннымъ контуромъ, съ вялою и робкою передачею формъ?

Аморетти зналъ только по слухамъ, или на основаніи замѣтки пат. Монти, что головы Христа и апостоловъ хранились въ домѣ графа Арконати; позже онъ слышалъ отъ англійскаго консула, что головы эти находятся въ Англійи, и что онѣ вполне сходны съ изображенными въ рефекторіи. Такимъ образомъ, свидѣтельство Аморетти, лично не выдававшего этихъ головъ, не достаточно и не выдерживаетъ критики; что же касается до англійскаго консула, то нисколько не удивительно, что онъ нашелъ въ этихъ копійхъ сходство съ полуисчезнувшими фигурами фрески, такъ какъ это было въ его собственномъ интересѣ.

Мнѣніе Ангелики Кауфманъ, артистки вообще очень симпатичной, но неспособной къ строгой художественной критикѣ, конечно, не имѣетъ никакого значенія: столь глубоко основательный живописецъ, какъ Ліонардо, стоялъ выше ея пониманія.

Какъ бы-то ни было, восемь изъ числа означенныхъ рисунковъ головъ достались извѣстному англійскому живописцу Томасу Лауренсу, а послѣ его смерти перешли къ торговцу художественными произведеніями Вудберну (Woodburn), который продалъ ихъ голландскому королю. По смерти послѣдняго, рисунки достались его дочери, великой герцогинѣ веймарской. Остальные три рисунка, изображающіе Христа, Оаддея и Симона, составляютъ собственность одного аристократическаго англійскаго семейства, которое предоставило ихъ на время художнику Ниссену для воспроизведенія. Въ предисловіи къ его труду, украшенному фотографическими снимками, говорится между прочимъ, что читателю предлагаются здѣсь, безъ всякаго сомнѣнія, «безсмертныя произведенія Ліонардо, со всею глубиною его идеи и со всѣмъ изяществомъ его формы» ⁷⁷⁾.

Но если отнести къ этимъ снимкамъ критически, то въ результатѣ окажется слѣдующее:

Голова Христа, у Ниссена, похожа на оригиналъ и, быть можетъ, воспроизведена съ рисунка, хранящагося въ музеѣ Брера. Многое въ ней передано очень невѣрно, что въ особенности замѣтно въ рисункѣ глазъ. Лобъ, написанный на оригиналѣ безъ всякой ласи-

⁷⁷⁾ The Lord's Supper: Christ and his twelve Disciples. From the Original Drawings of Leonardo da Vinci in the possession of her Royal Highness the Grand-Duchess of Saxe-Weimar by John Niessen. With explanatory Text by Dr. J. Sighart, London, Bruckmann.

ровки, является здѣсь безформеннымъ, а нѣжности и божественной святости, которыми проникнуть этотъ ликъ на фрескѣ, нѣтъ и въ поминѣ. Шея также безформенна. Тѣмъ же недостаткомъ страдаетъ и шея Іоанна (изображеннаго на одномъ листѣ съ профилемъ Петра и чьею-то кистью руки). У него, какъ и у Христа, одежда бѣдна и шаблонна. Кто видѣлъ хоть разъ небольшія складки на эскизахъ Ліонардо, тотъ не найдетъ здѣсь и слѣда его высокоразвитаго чувства формы, его жизненной правды и вѣрной передачи деталей. Петръ и Іуда изображены вмѣстѣ, на одномъ листѣ. Но голова перваго лишена всѣхъ тѣхъ характерныхъ чертъ, съ которыми она является у Ліонардо и о которыхъ съ такимъ восторгомъ отзывался кардиналъ Борромео. Сонливое выраженіе лица совсѣмъ не гармонируетъ съ движеніемъ тѣла. Іуда изображенъ какъ-бы съ опухшею шеей, безъ грудной кости, и совсѣмъ не освѣщенъ слѣва, а выраженіе его головы слабовато въ сравненіи съ превосходнымъ лондонскимъ эскизомъ.

Андрей изображенъ съ круглой головой, прямымъ носомъ и слишкомъ большою переносицей, заслоняющей лѣвый глазъ. Его губы лишены выраженія, на шеѣ не видно ни одного мускула, ключицы отсутствуютъ. Одежда — словно деревянная. Вялости общаго выраженія еще болѣе способствуетъ слишкомъ тяжелая нижняя губа. Лѣвая кисть руки нарисована невѣрно.

У Іакова Младшаго, нижняя губа слишкомъ ввалилась, между тѣмъ какъ подбородокъ чрезчуръ выдался. Взоръ лишенъ жизни. Еще замѣтная рука Андрея нарисована невѣрно и ничего не выражаетъ. Нѣтъ и слѣда той красоты, какою Ліонардо надѣлилъ брата Господня. Формы сбиты и совершенно непоняты.

Шея Варѣоломея нарисована дурно, его одежда почти совсѣмъ не отдѣлана; слишкомъ выдавшійся лобъ подавилъ значеніе глазъ.

Юма старше, чѣмъ на гравюрѣ и на фрескѣ. Почти все его лицо подавлено носомъ, а подбородокъ слишкомъ выступилъ впередъ. Гнѣвно сдвинутыхъ бровей, выражающихъ угрозу Іудѣ и воспроизведенныхъ у Моргена точь-въ-точь какъ на венеціанскомъ эскизѣ, здѣсь нѣтъ.

Іаковъ Старшій обращенъ болѣе вправо, чѣмъ на гравюрѣ; его носъ болѣе массивенъ и горбатъ, черты грубѣе, шея плоска, одежда безформенна. Голова не выдерживаетъ никакого сравненія съ головой на подлинномъ лондонскомъ эскизѣ, и непонятно, какъ она приставлена къ туловищу. Худо нарисованная грудь и неправильно приставленная правая рука усиливаютъ впечатлѣніе

разлада, замѣтнаго въ верхней части туловища. Изображенная на томъ же листѣ рука Филиппа безжизненна и не имѣетъ опредѣленной формы.

Филиппъ повернулъ голову еще болѣе вправо, такъ что его праваго глаза совсѣмъ не видно, а между тѣмъ, на подлинномъ лондонскомъ эскизѣ и въ гравюрѣ Моргена, онъ еще примѣтенъ до извѣстной степени. Лобъ Филиппа чрезчуръ низокъ и слишкомъ выдается впередъ; подбородокъ излишне округленъ, а щекъ недостаетъ тонкой моделировки. Лѣвая кисть руки, указывающая на грудь, вмѣсто того, чтобы суживаться къ запястью, имѣетъ совершенно квадратную форму; большой палецъ прижатъ, вслѣдствіе чего все движеніе апостола остается непонятнымъ, такъ какъ кисти его рукъ должны были бы, понастоящему, непринужденно покоиться на груди. Какъ здѣсь, такъ и всюду, замѣтно, что разрушившійся оригиналъ ввелъ въ заблужденіе кописта, и что исчезновеніе ласировки не было принято имъ въ расчетъ, вслѣдствіе чего и вышли у него промахи рисунка. Правая рука—тоже безъ всякихъ сгибовъ; одежда жестка и деревянна.

Профиль Матѳея сильно очерченъ; на его шеѣ совсѣмъ не видно ни мускуловъ, ни внутренняго органическаго строенія: это—просто какая-то распухшая масса. Начало скуловой кости находится на одной плоскости съ шеей. Брови не сведены, какъ этого требовало бы изображеніе глубокой печали, а приподняты, съ чѣмъ опять-таки не гармонируетъ выраженіе рта. Одежда напоминаетъ куклу. На шеѣ нѣтъ и слѣда той тонкой игры мускуловъ, которая у Ліонардо такъ превосходно выражаетъ напряженіе и торопливость.

Оаддей старше, чѣмъ у Моргена, и его лобъ чрезчуръ выступаетъ впередъ. Выраженіе лица не соотвѣтствуетъ движенію рукъ. Брови соединены вмѣстѣ надъ переносьемъ, а на внѣшнихъ концахъ своихъ вытянуты книзу. Эта шаблонная форма ничуть не соотвѣтствуетъ превосходной фізіономікѣ и мимикѣ Ліонардо. Одежда и кисти рукъ нарисованы подиллетантски. На томъ же листѣ находимъ три кисти рукъ, неправильныя по рисунку; особенно плохъ большой палецъ на лѣвой рукѣ Симона.

Въ головѣ Симона также нѣтъ и признаковъ тѣхъ старческой осанистости и энергіи, какими отличается она у Ліонардо. Взоръ, свѣтяшійся въ произведеніи послѣдняго благороднымъ огнемъ, который такъ идетъ къ Зелоту и даетъ жизнь его немолодому лицу, здѣсь представляется безжизненнымъ. Вся фигура этого апостола

производитъ впечатлѣніе дряхлаго, отжившаго человѣка. Если сравнить эту фигуру съ Симономъ на копіи Рубенса, то сразу увидишь бездну драматизма и жизни, приданную этой головѣ великимъ нидерландцемъ. Не смотря на то, что онъ сильно утрировалъ игру мускуловъ на шеѣ, его фигура все-таки несравненно ближе подходитъ къ сочиненію Ліонардо, чѣмъ эта мертвенная копія.

Хотя веймарскіе рисунки стоятъ гораздо выше разсмотрѣнныхъ нами копій, представляющихся почти каррикатурными, однако очевидно, что, будь они подлинными рисунками Ліонардо, въ нихъ, конечно, промелькнула бы тамъ и сямъ та или другая удачно схваченная черта, что случается даже съ самою слабою копіей, робко передающей одну только форму и не пытающейся уловить внутреннюю жизнь, какъ это мы видимъ въ копіи Рубенса. Между тѣмъ, знатоки Ліонардо нисколько не находятъ здѣсь того огня, какой замѣчается у Рубенса. Кромѣ того, Ліонардо никогда не разрѣзалъ бы свою композицію такъ неудачно, причемъ отдѣльныя кисти рукъ, руки и другіе отрывки явились въ сосѣдствѣ съ цѣлыми фигурами; это было бы совсѣмъ нехудожественно и даже нецѣлесообразно. Такимъ образомъ должно заключить, что эти рисунки—не болѣе, какъ части картона, исполненнаго послѣ картины и затѣмъ разрѣзаннаго на куски. Щеголять употребленіемъ цвѣтныхъ карандашей стали только въ гораздо болѣе позднее время, Ліонардо же никогда не прибѣгалъ къ ихъ игрѣ, что подтверждаютъ принадлежащіе несомнѣнно ему рисунки. Если среди нихъ и встрѣчаются изображенія въ нѣсколько тоновъ, то они выходили такими отъ того, что художникъ рисовалъ на цвѣтной бумагѣ краснымъ или чернымъ карандашомъ, а въ сильно рельефныхъ мѣстахъ пускалъ въ ходъ бѣлый карандашъ; но никогда онъ не пользовался цвѣтными карандашами въ смыслѣ пастельной живописи прошлаго вѣка. Правда, Ломатцо упоминаетъ о работѣ «*a pastello*»; но, повидимому, онъ разумѣетъ въ этомъ случаѣ только красный карандашъ и цвѣтную бумагу. Да и къ чему было бы такому истому флорентинцу, надѣленному чувствомъ рельефа и пластики, каковъ былъ Ліонардо, прибѣгать къ слабому раскрашиванію цвѣтными карандашами? Весьма возможно даже, что эта раскраска—просто работа новѣйшаго времени надъ листами, нарисованными мѣломъ и составлявшими части болѣе стараго картона.

При сужденіи о Тайной Вечери Ліонардо заслуживаетъ пол-

наго вниманія упомянутая выше копія П. П. Рубенса ⁷⁸⁾, могущая также служить пробнымъ камнемъ при оцѣнкѣ прочихъ копій и рисунковъ. Великій фламандскій художникъ представилъ на этой копіи столъ, на которомъ нѣтъ никакой утвари, кромѣ стоящихъ передъ Христомъ чаши и хлѣба Евхаристіа. По обѣ стороны отъ Господа, спускается внизъ завѣса; задній планъ теряется во мракѣ, и на немъ не видно ничего. Ликъ Христа исполненъ грубовато и лишенъ высокой святости, уловить которую составляло главную, самую трудную задачу Ліонардо. Онъ выражаетъ не нѣжность и кротость, а скорѣе негодованіе; самыя его формы имѣютъ мало общаго съ подлинникомъ: глаза раскрыты гораздо больше, а волосы падаютъ внизъ грубыми массами. Глазъ нидерландца, привыкшаго къ тяжеловѣснымъ формамъ, не понималъ нѣжнѣйшихъ оттѣнковъ флорентійскаго искусства; но ему пришлось по душѣ драматизмъ, жизненность и характеристика Ліонардо. Послѣднюю онъ утрировалъ до каррикатуры. Одна лишь голова Іоанна отличается изяществомъ; остальные апостолы, за исключеніемъ, быть можетъ, Петра и Симона, до такой степени отмѣчены стилемъ Рубенса и снабжены такими утрированными мускулами и вычеканенными руками, что въ этихъ фигурахъ мы можемъ удивляться только необычайно сильной передачѣ драматизма. Въ сравненіи съ этимъ произведеніемъ и разлитой въ немъ жизнью, веймарскіе рисунки кажутся совсѣмъ безжизненными. Копія Рубенса все-таки остается самымъ лучшимъ воспроизведеніемъ тѣхъ глубокихъ идей и чувствъ, которыми Ліонардо одушевилъ свои фигуры. Мы имѣемъ здѣсь предъ собою характерныя головы и необыкновенно выразительные типы; больше другихъ страдаетъ карикатурностью изображеніе Іуды. Кисти рукъ нарисованы тоже слишкомъ пофламандски, и напрасно было бы искать въ нихъ болѣе тонкой характеристики. Голова Филиппа моделирована грубо; почти совсѣмъ лысый Андрей, со вздутыми мускулами шеи, также далеко не красивъ. За то большею выразительностью отличаются фигуры Петра и Варѳоломея, и, можетъ быть, только чрезъ посредство Рубенса открывается для насъ возможность получить понятіе о томъ, какова была у Ліонардо группа апостоловъ Ѳаддея, Симона и Матѳея въ первоначальномъ своемъ видѣ; эти три фи-

⁷⁸⁾ Гравированная Петромъ Соутманомъ (Soutmann): *La cena stupenda di Leonardo da Vinci chi moriva nelle braccia di gè di Francia*. У г. фонъ-Липгардта, во Флоренціи, находится копія съ рисунка Рубенса, исполненная краснымъ карандашомъ и предназначавшаяся, очевидно, лять за оригиналъ. Съ эстампа Соутмана существуетъ гравюра-копія Саламанки.

гуры полны у Рубенса такого внутренняго огня, что кажется, будто слышишь ихъ разговоръ.

Рубенсъ, какъ извѣстно, усердно изучалъ анатомическіе и фізіологическіе труды Ліонардо, причемъ пользовался находившимися въ рукахъ Помпео Леони оригинальными рисунками флорентійскаго мастера. Его замѣтки достались въ собственность де-Пиля, но, къ сожалѣнію, погибли въ 1720 г. во время пожара. Написанныя на латинскомъ языкѣ, которымъ Рубенсъ владѣлъ свободно, онѣ дошли до насъ во французскомъ переводѣ послѣдняго ихъ собственника. Считаемо нелишнимъ выписать здѣсь этотъ переводъ:

«Leonard de Vinci commençoit par examiner toutes choses selon les règles d'une exacte Théorie et en faisoit ensuite l'application sur le Naturel dont il vouloit se servir. Il observoit les bienséances et fûioit toute affectation. Il sçavoit donner à chaque objet le caractère le plus vif, le plus specificatif et le plus convenable qu'il est possible, et pousoit celui de la majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre et la mesure qu'il gardoit dans les Expressions étoit de remuer l'imagination et de l'élever par des parties essentielles, plutôt que de la remplir par les minuties, et tâchoit de n'être en cela, ni prodigue, ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la confusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quelque chose à souhaiter dans son Ouvrage que de rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude: mais en quoy il excelloit le plus, c'étoit, comme nous avons dit, à donner aux choses un caractère qui leur fût propre et qui les distinguât l'une de l'autre.

Il commença par consulter plusieurs sortes de Livres. Il en avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un Recueil, il ne laissoit rien échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de son sujet et par le feu de son Imagination, aussi bien que par la solidité de son jugement, il élevoit les choses humaines par les divines et sçavoit donner aux hommes les degrez différens qui les portoient jusqu' au caractère de Héros.

Le premier des exemples qu'il nous a laissez, est le Tableau qu'il a peint à Milan de la Cène de Nôtre-Seigneur, dans laquelle il a représenté les Apôtres dans les places qui leur conviennent et Nôtre-Seigneur dans la plus honorable au milieu de tous, n'ayant personne qui le presse, ni qui soit près de ses côtez. Son attitude est grave et ses bras sont dans une situation libre et dégagée, pour marquer plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent agitez de côté et d'autre par le véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne

paroît aucune bassesse ni aucune action contre la bienséance. Enfin par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paroît comme impossible d'en parler dignement et encore plus de l'imiter.

(Окончаніе будетъ)





Техническія замѣтки по живописи.

П. Я. Анеева.

О краскахъ.

И излишне было бы распространяться о томъ, какое значеніе имѣютъ для живописца краски. Онѣ необходимы ему для полнаго выраженія его идей и способствуютъ къ увѣковѣченію его произведеній, или же губятъ ихъ въ самомъ началѣ. Такъ, произведенія древнихъ мастеровъ пережили столѣтія и сохранились для потомства, а картины новыхъ художниковъ нерѣдко представляютъ задатки разрушенія еще при самомъ выходѣ своемъ изъ мастерской живописца, потому что масса современныхъ красокъ, богатая разнообразіемъ тоновъ, увлекаетъ художниковъ, незнакомыхъ съ ихъ химическимъ составомъ и съ зависящими отъ него свойствами, и даетъ имъ возможность блестѣть колоритомъ, нерѣдко въ ущербъ для прочности работы. Вслѣдствіе этого, возможно-близкое знакомство составомъ и свойствами красокъ, какъ древнихъ, такъ и въ особенности новыхъ, представляется существенно полезнымъ и даже необходимымъ для живописца.

І. Краски древнихъ грековъ и римлянъ.

Древнѣйшіе живописцы довольствовались весьма немногими красками. Плин. (Натур. Ист., кн. XXXV, гл. 7) говоритъ, что знаменитые живописцы, Апеллесъ, Эхіонъ, Меланъ и Никомахъ, «каждая картина которыхъ стоила богатствъ цѣлаго города», исполняли свои великія произведенія только четырьмя красками. Эти краски были ¹⁾: *бѣлая* съ острова Мелоса (Μέλιον, Melinum, земляная); *желтая*, Аттическая охра (ὄχρα, sil. изъ серебряныхъ рудниковъ; *красная* — изъ Синопа Понтійскаго (Σίνωπις, Mίλος, изъ пережженной охры), и *черная* (Μ'λαν, atramentum).

Далѣе Плиній замѣчаетъ, что уже въ его время (онъ ум. въ 79 г. по Р. Х.) являлось такъ много новыхъ красокъ, что даже стѣны покрывали пурпуромъ. «Индія—говоритъ онъ—доставляетъ цвѣтной иль своихъ рѣкъ (fluminum suorum limum) и краски, извлеченныя изъ крови драконовъ и слоновъ; но прежней благородной живописи уже нѣтъ». Затѣмъ онъ прибавляетъ: «Мы, были богаче искусствомъ, когда были бѣднѣе матеріалами. Не душа (т. е. не внутреннее содержаніе), но матеріалъ цѣнится теперь въ искусствѣ».

Въ той же XXXV кн. гл., 6, римскій писатель сообщаетъ, что краски бываютъ или свѣтлыя, или темныя. Онѣ таковы или по природѣ, или вслѣдствіе смѣшенія. Свѣтлыя (яркія) доставляются художнику тѣмъ лицомъ, отъ котораго онъ получаетъ работу; таковы миніумъ, лазурь, киноварь, хризоколь, индиго, пурпуриссумъ. Натуральныя краски суть: синопись, рубрика, паретоніумъ, мелинумъ, эретрія, аурипигментъ; прочія—искусственныя, изъ которыхъ однѣ получаютъ изъ металловъ, другія изъ веществъ, менѣе цѣнныхъ; таковы охра, церусса сженная, сандаракъ, сирикумъ, черная. Далѣе, Плиній перечисляетъ красящія вещества, употреблявшіяся въ его время и которыя, въ нижеслѣдующемъ перечисленіи, расположены по цвѣту, съ дополненіями, заимствованными у Витрувія (Объ архитектурѣ, кн. VII) и другихъ.

а) Бѣлыя:

Мѣлъ Селинунтскій, молочнаго цвѣта.

Мѣлъ перстневый (Candidum annulare. Plin.).

¹⁾ Theophr., De lap. 95. Гофманъ, Alterthums-wissenschafs, Leipzig 1835, стр. 1039 и слѣд.

Мѣлъ изъ Эретріи, бѣлый и сѣрый.

Паретоніумъ (Paretonium), прочная бѣлая краска; въ Римѣ ее подмѣшивали цимолейскимъ мѣломъ).

Цимолеумъ (Cimolea), родъ мѣла.

Саксумъ (Saxum) тоже.

Мелинумъ (Melinum), бѣлая милосская земля; Діоскоридъ думаетъ, что она была желтая.

Мѣлъ изъ Сардиніи.

Церусса, свинцовыя бѣлила, обыкновенно искусственныя; но въ Смирнѣ находили и натуральную церуссу, на земляхъ Теодота (Plin.). Ею красили корабли.

Исслѣдуя бѣлыя краски древнихъ, Меримѣ пришелъ къ заключенію, что необыкновенно прочная бѣлая краска египтянъ состояла изъ вывѣтрившагося гипса (plâtre éventé), раствореннаго въ какомъ-то клейкомъ веществѣ, сущность котораго, однако, опредѣлить онъ не могъ, хотя и предполагаетъ, что это былъ или гумми-адрагантъ, или гумми-мимоза, или даже нѣчто въ родѣ нашего желатина. Во всякомъ случаѣ замѣчательно, что живопись древнихъ египтянъ не трескалась, какъ это часто бываетъ съ нашими старыми картинами.

Гумфри Деви¹⁾, разлагая краски, найденныя за нѣсколько лѣтъ предъ тѣмъ въ термахъ Тита, въ Римѣ, и сравнивая ихъ съ тѣми, которыя уцѣлѣли еще на стѣнахъ этого зданія, замѣтилъ, что вообще бѣлыя краски древнихъ растворяются, съ кипѣніемъ, въ кислотахъ, и, имѣя характеръ углекислой извести, состоятъ изъ очень чистаго мѣла (scaie très fine), или изъ другихъ бѣлилъ, нѣсколько желтоватаго, молочнаго цвѣта, или же, наконецъ, изъ смѣси альбумина, т. е. бѣлковины, съ глиной (argile albumineuse) мелко-растертой; но онъ не нашелъ въ нихъ никакого слѣда церуссы (свинц. бѣлилъ), несмотря на то, что Плиніи и Витрувій говорятъ о ней, какъ о весьма обыкновенной краскѣ, получаемой отъ дѣйствія уксуса на свинецъ. Очень можетъ быть, что церусса употреблялась исключительно для окраски кораблей, а для картинъ предпочитались другія краски, землянаго состава, какъ болѣе прочныя.

¹⁾ H. Davy, Expériences et observations sur les couleurs, dont se servaient les anciens. Annales de chimie, vol. XCVI.

б) Желтые:

Охра желтая, называвшаяся Syl. Витрувій (кн. VII, гл. 7) говоритъ, что лучшею такою краскою считалась аттическая; но въ его время (I в. до Р. X.) ея добываніе уже прекратилось. Была также красная, жженая и окисленная охры. По изслѣдованію Деви, желтые краски въ «Альдобрандинской Свадьбѣ» — суть охры.

Сандаракъ свѣтлый, который, по словамъ Плинія, находили въ золотой и въ мышьяковой рудахъ и который поддѣлывали въ Римѣ, пережигая церуссу. Это былъ, вѣроятно, *желтый сурикъ* или *массикотъ* (Bleigelb). По словамъ Деви, изслѣдованная имъ древняя темно-желтая, выпадающая въ оранжевый тонъ, краска оказалась смѣсью массикота съ миніумомъ (желтаго сурика съ краснымъ).

Ауритимментъ (орпиментъ, sulfur arsenicos) — краска оранжевая. Деви не нашелъ ея въ античныхъ фрескахъ, и это очень понятно, потому что древніе, безъ сомнѣнія, замѣтили ея свойство измѣняться при наложеніи на известъ и при этомъ выдѣлять вредный мышьяково-водородный газъ.

в) Красные:

Пурпуриссумъ — пурпуръ изъ Тира, Гетуліи и Лаконіи. Дѣлался также искусственный пурпуриссумъ въ Пуццоло. Витрувій говоритъ, что эта краска называется также *острумъ*, отъ слова: ostrea устрица, изъ раковинъ которой она получалась. Надо полагать, что она была прозрачная, какъ нынѣшніе лаки, ибо Плиній говоритъ, что живописцы кладутъ на слой сандарака разведенный на бѣлкѣ пурпуръ и чрезъ то придаютъ краскѣ блескъ миніума; также на слой синей (caeruleum) кладутъ слой пурпуриссума, на бѣлкѣ, чтобы изобразить пурпуръ (вѣроятно, извѣстную дорогую матерію). Лучшій пурпуръ, по Плинію, имѣлъ цвѣтъ, близкій къ темно-розовому, и посредствомъ него живописцы придавали окончательный блескъ сандиксу. Послѣдній получался пережиганіемъ охры вмѣстѣ съ сандаракомъ, вслѣдствіе чего, надо полагать, онъ по цвѣту былъ близокъ къ нынѣшнему кармазинному, или малиновому цвѣту.

Витрувій (кн. VII, гл. 13) упоминаетъ, что пурпуровая краска получаемая изъ Галліи и съ Сѣвера, весьма темна; получаемая же изъ странъ между Сѣверомъ и Западомъ, имѣетъ цвѣтъ синеватый;

къ Востоку и Западу—она фіолетовая, а къ Югу, на о. Родосѣ и др., имѣетъ цвѣтъ совсѣмъ красный.

Красно-пурпурные цвѣта въ термахъ Тита оказываются, по изслѣдованію Деви, смѣсью красныхъ охры и голубой краски, мѣднаго происхожденія, быть можетъ, въ родѣ нынѣшнихъ горной сини, мѣдной лазури, голубца и т. п.

Арканумъ—красная, сженая охра.

Сандиксъ—изъ сандарака и рубрики, пересженныхъ въ равныхъ частяхъ.

Эретрія—красная земля изъ Эретріи.

Сандаракъ — красная окись свинца. По Витрувію (кн. VII, гл. 12), она дѣлалась изъ пересженныхъ бѣлилъ; натуральная же добывалась изъ рудниковъ. Выше было сказано о сандаракѣ, какъ о желтой краскѣ. Вѣроятно, какъ красный, такъ желтый сандаракъ получался различной степенью нагрѣванія свинцово-ваго глѣта (въ настоящее время къ нему прибавляютъ бертолетову соль), причемъ происходили сначала желтая смѣсь, а потомъ красный порошокъ (соединеніе окиси свинца съ перекисью—сурикъ). Добывавшійся, какъ выше сказано, изъ мышьяковыхъ рудниковъ, былъ, вѣроятно, *ауритиментъ* (трехсѣрнистый мышьякъ) желтаго цвѣта, а, можетъ быть, также соединеніе мышьяка съ сѣрою, или *реальгаръ*—красный мышьякъ.

Синописъ-Понтикумъ—красная краска. Лучшая получалась съ о. Лемноса и изъ Каппадокіи. Были три сорта этой краски: свѣтлый, темный и средній. Получавшаяся изъ Африки называлась «*cicerculum*» (*gries-brun*).

Рубрика—тоже красная съ о. Лемноса. Вѣроятно, Плиній смѣшиваетъ ее съ предыдущей. Онъ говоритъ, что эта краска очень цѣнилась и продавалась не иначе, какъ подъ клеймомъ, отчего и называлась «печатною» (*sphragidem*).

Египетская, или *африканская* земля—родъ рубрики, также изъ желѣзной руды.

Сирикумъ—смѣсь синописа и сандикса.

Миніумъ — такъ называли натуральную минеральную киноварь, которая замѣняется у насъ искусственною киноварью.

Церусса пурпуровая или азійская (Plin.) церусса—собственно свинцовая бѣлила. Изъ нихъ, чрезъ накаливаніе, получается лучший сурикъ, а потому, такъ же, какъ было сказано о сандаракѣ, и здѣсь, вѣроятно, имѣла значеніе извѣстная степень накаливанія для полученія требовавшагося цвѣта краски.

Индикумъ пурпуриссимумъ получался изъ индиго (Pin).

Девн изслѣдовалъ нѣсколько красныхъ красокъ, найденныхъ въ термахъ Тита; одна изъ нихъ—яркая, близкая къ оранжевому, другая—блѣдно-красная, третья—пурпурно-красная. Первая, при накаливаніи и обработкѣ затѣмъ кислотами, оказалась сурикомъ (minium). Вторая, также при обработкѣ кислотами, нашатыремъ и пр., оказалась желѣзною окисью. Наконецъ, при подобной же обработкѣ третьей краски, получалась охра различнаго цвѣта.

Девн нашелъ въ тѣхъ же термахъ, на стѣнахъ, еще красную, отличающуюся отъ упомянутыхъ трехъ. Она была еще болѣе блестяща, и при химическомъ анализѣ дала киноварь (вермильонъ), такъ какъ, при нагрѣваніи съ желѣзными опилками, обратилась въ жидкую ртуть.

Въ «Альдобрандинской Свадьбѣ» всѣ красныя краски оказались охрами, и, при дѣйствіи на нихъ кислотъ, щелочей и хлора, не показали присутствія въ себѣ ни сурика, ни киновари.

Въ термахъ Тита, Девн нашелъ краску блѣдно-розоваго цвѣта, заключавшуюся въ разбитомъ глиняномъ сосудѣ. Будучи выставлена на воздухъ, эта краска измѣнила свой цвѣтъ и приняла молочный, но въ изломѣ осталась глянцевою, похожею на карминъ. Послѣ долгихъ опытовъ надъ этою краскою, Девн убѣдился, что она состоитъ изъ кремнезема, глинозема, извести (composé de silice, d'alumine et de chaux) и небольшого количества окиси желѣза. Предполагая, что эта краска есть древній лакъ, въ родѣ нашихъ laque de garance или laque de cochenille, Девн подвергалъ еѣ параллельнымъ, на ряду съ ними, опытамъ, причемъ замѣтилъ, что отъ дѣйствія слабыхъ кислотъ она, также какъ и кошенильный лакъ, становилась ярче, а отъ вліянія слабыхъ щелочей—темнѣе; но сильныя кислоты разрушали ее въ скорости. Особенно же она сходна съ животными (кошениль) и растительными (гарансъ, марена) лаками въ томъ отношеніи, что растворъ хлора на нее дѣйствуетъ такъ же разрушительно, какъ и на эти лаки. Однако, не имѣя въ рукахъ достаточнаго количества этой краски для дальнѣйшихъ изслѣдованій, Девн могъ только придти къ слѣдующему заключенію: «Если эта краска животного происхожденія, то весьма возможно, что это—тирскій пурпуръ, или морской пурпуръ; разрѣшить этотъ вопросъ повидимому, было бы возможно, если бы были сдѣланы сравнительные опыты надъ пурпуромъ, извлеченнымъ изъ самой раковины». Но Девн никогда не случалось находить этотъ пурпуръ въ древ-

нихъ фрескахъ; красный же пурпуръ въ термахъ Тита составляетъ только смѣсь красныхъ охръ и мѣдянки (*bleu de cuivre*).

По свидѣтельству Витрувія (кн. VII, гл. 14, въ пер. изд. при СПБ. Академіи наукъ 1795 г.), искусственную багровую, или пурпурную краску древніе приготавливали, мѣшая мѣль съ червецомъ или вайдою (*garence*) и синью (*hisginum*), точно такъ же, какъ дѣлали весьма хорошую червлень, смѣшивая молоко съ тинктурою, или выжатымъ растворомъ изъ клюквы (*vaccinium*). Но здѣсь—очевидная неточность перевода, потому что, по словарямъ Форчеллини, Шеллера и др., *hysginum* — темнокрасная краска (*von einem färbe-kraute Hysge, das dunkelroth färbt, benannt*), а вайда—не *garence*, но *guède, isatis tinctoria*. Lin, синильникъ; такимъ только образомъ становится понятнымъ приведенное объясненіе Витрувія о составленіи багреца, какъ темно-фіолетовой краски, «*violacea purpura*».

д) Синія.

Изслѣдованія, произведенныя въ Пассалакѣ, показали, что египтяне, почти за три тысячи лѣтъ до нашего времени, уже владѣли превосходною, яркою, какъ ультрамаринъ, чрезвычайно прочною, синею краской. Въ ней замѣтны только на поверхности, и то лишь мѣстами, легкія измѣненія тона; она не поддается дѣйствію ни огня, ни щелочей, ни кислотъ, тогда какъ фабрикуемая въ наше время голубыя краски, похожія на эту (*sendre bleue*), не выдерживаютъ дѣйствія означенныхъ факторовъ и даже просто на воздѣхѣ скоро зеленѣютъ. Вокеленъ, анализируя эту краску, нашелъ, что она довольно легко плавится. Смѣшанная съ небольшимъ количествомъ виннаго камня и нагрѣтая огнемъ паяльной трубки, она выдѣлила мѣдь (*donna du cuivre métallique*). Въ ста частяхъ краски оказалось:

| | |
|---|-----------|
| Кремнезема (<i>silice</i>) | 70 частей |
| Извести (<i>chaux</i>) | 9 » |
| Окиси мѣди (<i>oxyde de cuivre</i>) | 15 » |
| Окиси желѣза (<i>ox. de fer</i>) | 1 » |
| Соды съ поташемъ (<i>soude, mêlée de potasse</i>) | 4 » |

Вокеленъ говоритъ, что составныя части этой краски соединены въ ней очень тѣсно, потому что самыя концентрированныя кислоты отнимаютъ у нея только незначительную долю окиси мѣди и такую же извести, а при второмъ приѣмѣ уже ничего не растворяютъ.

Объ этой голубой краскѣ Теофрастъ свидѣтельствуетъ, что

ее производили въ Александріи, и что она открыта однимъ изъ царей. По словамъ Витрувія, Весторій привезъ способъ ея фабрикаціи въ Италію, и потомъ уже ее дѣлали въ Пуццоло. Деви полагаетъ, что эта краска есть сплавъ (fritte), полученный при посредствѣ соды и окрашенный окисью мѣди. Поэтому мы будемъ называть ее *александрійскимъ сплавомъ*.

Краска эта служила для римлянъ образцомъ при производствѣ подобныхъ же красокъ. О способѣ ея приготовленія мы находимъ у Витрувія (кн. VII гл. 9) слѣдующее показаніе: «Растираютъ песокъ съ перечищеною совершенно селитрою, которая должна быть мелка, какъ мука; смѣшиваютъ оныя съ крупными опилками кипрской мѣди, и все сіе намачиваютъ немного водою, такъ, чтобы составилось тѣсто, изъ котораго дѣлаютъ руками разные шарики, и даютъ имъ высохнуть, потомъ наполняютъ ими глиняный горшокъ и ставятъ его въ печь, гдѣ мѣдь и песокъ, будучи разожжены и высушены огнемъ, сообщаютъ, взаимно другъ другу растопленныя свои частицы, и, оставляя собственное свое свойство, перемѣняются въ лазоревую краску».

Плиній говоритъ еще о другихъ синихъ краскахъ: *Пески* (arenae)—голубой песокъ изъ рудниковъ Египта, Скиѳіи и Кипра; это, по мнѣнію Деви, были, вѣроятно, разные препараты изъ лаписъ-лазури, а также синіе карбонаты и арсеникаты мѣди (углекислая и мышьяковисто-кислая окись мѣди). Далѣе Плиній, согласно съ Витрувіемъ, упоминаетъ объ *индійской синей*, которая, по словамъ Плинія, была несгараема. Наконецъ, была извѣстна еще краска *арменіумъ*—свѣтло-голубая, иногда съ зеленымъ отливомъ. Вообще же, по замѣчанію почти всѣхъ изслѣдователей, основаніемъ синихъ красокъ древности почти всегда служилъ вышеупомянутый александрійскій голубой сплавъ. ¹⁾

е) Зеленая.

Хризоколе, былъ натуральный и искусственный. По мнѣнію Деви, есть полное основаніе думать, что натуральный хризокль былъ углекислая окись мѣди (carbonate de cuivre), а искусственный—глина, напитанная сѣрнокислой окисью (sulfate) мѣди; зеленый же

¹⁾ Эмерикъ Давидъ говоритъ, что арменіумъ былъ зеленый лакъ, похожій на хризоколь, но менѣе его дорогой. Dioscor. med. mat. I. V. c. 55 Плиній кн. XXXV гл. 7. Аппіанская зелень (vert Aprien) была также зеленый лакъ. Древніе, какъ видно, очень часто употребляли лаки для гласировокъ; Plin., ibid.

цвѣтъ эта краска получала отъ примѣси желтой краски. Въ примѣчаніяхъ къ VII кн. гл. 9 Витрувія (издан. Акад. наукъ 1795 г.) говорится, что это — *бура* (βοαх), которую находятъ въ мѣдныхъ рудникахъ ¹⁾. Она бываетъ бѣловатая, желтая, зеленая и черноватая. Названа она хризоколемъ или златоклеемъ потому, что употребляется при пайкѣ золота, серебра и мѣди. Въ современной химіи извѣстно, что, при накаливаніи ея, въ соединеніи съ металлическими окисями, онѣ растворяются, и бура получаетъ цвѣта: отъ желѣза и сурьмы — желтокрасный, отъ мѣднаго и хромового окисла — зеленый; отъ кобальта — синій, отъ марганца — фіолетовый, а при большемъ количествѣ марганца — буровато-черный. Эти сплавы составляютъ огнеупорныя краски для стекла, фарфора, и проч.

Въ 14 гл. VII кн. своего сочиненія объ архитектурѣ, Витрувій замѣчаетъ, что тѣ, которые не хотятъ прибѣгать къ употребленію хризоколя по причинѣ его дороговизны, красятъ синія ткани травой, называемою *Luteum* (лютикъ, церва, резеда; см. выше прим. 2), и наводятъ весьма хорошій зеленый цвѣтъ. Также, когда не случится индиго, или кубовой краски, можно употребить селинунтскій, или, такъ называемый, перстневый мѣлъ или стекло, которое греки называютъ *ῥαλον*. Плиній также говоритъ о поддѣлкѣ кубовой краски, или индиго, селинунтскимъ мѣломъ. Относительно же стекла *ῥαλον*, толкованія довольно сбивчивы.

Мѣдянка (aerusa — у Витрувія) — *зеленая апіанская*. Витрувій упоминаетъ о *Creta viridis*, т. е. *зеленомъ мѣлѣ* или *зеленой землѣ*, которую греки называли «теодотіономъ», вслѣдствіе того, что ее находили, также какъ и перуссу (см. бѣлыя краски), на земляхъ Теодота, въ Смирнѣ.

Мериме и Деви полагаютъ, что всѣ зеленыя краски древнихъ — мѣднаго происхожденія. Судя по тому, что говоритъ Теофрастъ, древніе очень хорошо знали краску «vert-de-gris», о которой, кажется, говоритъ и Витрувій, и весьма вѣроятно, что многія изъ древнихъ зеленыхъ красокъ, обратившіяся теперь въ карбонаты мѣди, были вначалѣ употребляемы въ состояніи уксуснокислой соли (à l'état d' acetate).

¹⁾ Эмерикъ Давидъ, въ *Hist. de la peinture au Moyen-Age*, также говоритъ: chrysocolle était la même matière que le borax. Elle recevait une teinture. Illa quoque herba, quam lutum apellant tingitur. Plin. I. XXXIII, c. 5.

ж) Коричневые и черные краски.

Темная земля (*terre brune*) изъ Амелоса, — битуминозная земля. *Циркулумъ* — охра темная, изъ Африки (Плин.). *Асфальтъ*. *Атраментумъ* — черная. Ея было нѣсколько видовъ, между прочимъ, *Элефантинумъ* (кость сжженная). Кромѣ того, по свидѣтельству Плинія, древніе употребляли черную краску, сдѣланную изъ сажи (*n. de fumée*). *Тришонъ* — изъ виноградныхъ лозъ (*n. de vigne*). *Индикумъ-элефантинумъ* — изъ Индіи. *Умбра* (*usta*). По Плинію, ея было два сорта: сжженная бѣлила (*cerussa cremata*) и сжженная охра. Лучшая «*usta*» шла изъ Азіи. «Безъ умбры нельзя дѣлать тѣней», говоритъ Плиній. *Сепія* — изъ сока моллюска, темно-коричневая. *Атраментумъ индикумъ* — изъ индиго (Плин.) Надо полагать, что это — тотъ же индикумъ-элефантинумъ, о которомъ упомянуто выше.

Черные краски древнихъ, изслѣдованныя Деви, не поддавались дѣйствию кислотъ и щелочей и показывали всѣ свойства чистаго угля (*matière carbonasée pure*). Изъ темныхъ, одна имѣла табачный цвѣтъ, другая была густаго, красно-коричневаго цвѣта (*rouge-brun foncé*), а третья темно-оливковаго (*olive foncé*). Деви призналъ двѣ первыя за охры, вѣроятно, отчасти пересжженные. Третья содержала въ себѣ окись (перекись) марганца (*oxyde de manganèse*) и окись желѣза и выдѣляла хлоръ, когда ее подвергали дѣйствию соляной кислоты.

Всѣ древніе писатели — замѣчаетъ Деви — описываютъ искусственныя черныя краски грековъ и римлянъ, какъ продукты угля; но Плиній увѣряетъ, что была и натуральная, ископаемая черная краска. По мнѣнію Деви, это была, по всей вѣроятности, или желѣзная, или марганцовая руда. Знакомство древнихъ съ марганцемъ доказывается умѣньемъ ихъ окрашивать стекло въ цвѣтъ римскаго пурпура, посредствомъ, какъ думаетъ Деви, окиси марганца; кромѣ того, по его мнѣнію, о знакомствѣ древнихъ съ существованіемъ марганца можно догадываться изъ словъ Теофраста, который говоритъ о минералѣ, воспламенявшемся, когда на него лили масло, а это свойство имѣетъ только марганцовая руда, находимая въ графствѣ Дерби, въ Англіи.

Для полноты обзора красокъ, употреблявшихся въ античномъ мірѣ, привожу извлеченіе изъ доклада, представленнаго парижской академіи наукъ химикомъ Шапталемъ въ мартѣ 1809 г. относи-

тельно присланныхъ къ нему академію, для анализа, семи образцовъ красокъ, найденныхъ въ Помпеѣ, въ лавкѣ торговца красками.

Первая оказалась натуральною краскою, *зеленоватаго цвѣта, мыльной глиною* (argile savonneuse), какая встрѣчается и теперь въ разныхъ мѣстахъ Земнаго Шара. Эту краску Шапталъ находитъ аналогичной съ нынѣшней веронской землей (terre de Vérone), съ празеленью нашихъ старыхъ иконописцевъ.

Второй образчикъ оказался охрой, прекраснаго желтаго цвѣта, очищенной промывкою, какъ это и теперь дѣлается, отъ всѣхъ примѣсей, нарушающихъ ея чистоту и нѣжность. Такъ какъ, при пережиганіи, охра переходитъ въ красный тонъ, а древній образчикъ краски вполне сохранилъ свой желтый цвѣтъ, то Шапталъ видитъ здѣсь новое доказательство того, что пепель, засыпавшій Помпею, имѣлъ незначительную степень жара.

Третій образчикъ—темно-красная (brun-rouge) краска, такого же сорта, какъ и употребляемая въ наше время для окраски бакеновъ въ портовыхъ городахъ, или для грунтовки дверей, оконъ, и пр. въ нѣкоторыхъ зданіяхъ. Это—пересженная охра, о которой сказано выше.

Четвертый образецъ оказался пемзою (pièrre ponce), очень легкою и довольно бѣлою, весьма тонкаго и плотнаго строенія (à tissu fin et serré).

Три остальные образца—составныя краски, которыя Шапталъ долженъ былъ подвергнуть анализу, чтобы опредѣлить ихъ составныя части. Первый изъ нихъ, № 5, былъ прекраснаго синяго цвѣта, очень яркаго и густаго (intense et bien nourri) Каждый кусочекъ этой краски, совершенно сходный съ другими, былъ снаружи гораздо блѣднѣе, нежели въ изломѣ, гдѣ его цвѣтъ отличался большимъ блескомъ и свѣжестью, чѣмъ цвѣтъ самыхъ лучшихъ извѣстныхъ намъ «cendres bleues». Кислоты соляная, азотная и сѣрная возбуждали въ этой краскѣ легкое кипѣніе и какъ-бы оживляли ее; хлоръ на нее не дѣйствовалъ. Изъ этого Шапталъ заключилъ, что она не имѣетъ никакого сродства съ ультрамариномъ, на который, по наблюденіямъ Клемана и Дезорма, означенныя кислоты дѣйствуютъ разрушительно. Нашатырь тоже на нее не дѣйствовалъ. Подъ пламенемъ паяльной трубки, она чернѣла и потомъ образовывала сплавъ красновато-коричневаго цвѣта. Сплавленная съ бурою, она приняла сине-зеленоватый цвѣтъ. Отъ обработки ея поташемъ, на платиновой пластинкѣ, получился зеленоватый сплавъ; потомъ этотъ цвѣтъ перешелъ въ коричневый и, наконецъ,

принялъ металлическій цвѣтъ мѣди. Сплавъ оказался отчасти растворимымъ въ водѣ. Соляная кислота, подлитая въ такой растворъ, произвела въ немъ клочковатый осадокъ, а жидкость, слитая съ перваго осадка, дала, при посредствѣ щавелево-кислаго нашатыря (*oxalate d'ammoniaque*), еще значительный осадокъ. Азотная кислота съ кипѣніемъ растворила остатокъ, который щелочь не могла растворить, и растворъ получилъ зеленый цвѣтъ; нашатырь образовалъ въ немъ осадокъ и, будучи прилитъ въ избытокъ, вновь растворилъ его, причемъ цвѣтъ раствора сдѣлался голубымъ. Основываясь на этомъ, Шапталь думаетъ, что означенная краска состоитъ изъ окиси мѣди, извести и глинозема (*alumine*). Она не столько представляется продуктомъ осажденія (*précipitation*), сколько составляетъ первую ступень образованія стекловидной массы, или настоящій сплавъ (*fritte*). Поэтому Шапталь полагаетъ, что секретъ приготовленія этой краски для насъ утраченъ, и мы можемъ только сказать, что употребленіе ея восходитъ къ гораздо болѣе раннему времени, чѣмъ гибель Помпеи. Шапталь указываетъ, что Дискотиль видѣлъ, на одномъ гіероглифическомъ изображеніи въ Египтѣ, очень яркую, блестящую и стекловатую голубую краску, и убѣдился, что она—мѣднаго происхожденія.

Образецъ № 6—оказался пескомъ блѣдно-голубаго цвѣта, съ примѣсью маленькихъ бѣловатыхъ зеренъ. Произведенный надъ нимъ анализъ доставилъ тотъ же результатъ, что и изслѣдованіе образца № 5; основаніе—то же самое, но известъ и глиноземъ присутствуютъ здѣсь въ нѣсколько большемъ количествѣ.

Краска № 7—прекраснаго розоваго тона; она была мягка на ощупь, перетиралась между пальцами въ тончайшій порошокъ и оставляла на кожѣ пріятный розовый цвѣтъ. При высокой температурѣ она чернѣла, а потомъ дѣлалась бѣлой, не испуская при этомъ ни малѣйшаго запаха нашатыря. Соляная кислота растворяла ее съ кипѣніемъ; нашатырь производилъ въ этомъ растворѣ клочковатый осадокъ, который совершенно исчезалъ отъ дѣйствія поташа. По словамъ Шаптала, эта розовая краска—настоящій лакъ, въ которомъ красящее вещество примѣшано къ глинозему (*porté sur l'alumine*) и очень походитъ на гарансовый лакъ. Сохранность этого лака въ продолженіи девятнадцати столѣтій безъ значительнаго поврежденія есть феноменъ, удивляющій химиковъ.



Фот. Шенлих. Почтампская Г.

Палачъ съ отрубленною головою Иоанна Крестителя,
картина Аскназія

Въ заключеніе обзора красокъ, извѣстныхъ древнимъ, возвратимся къ свидѣтельству Плинія. По его словамъ, «пурпуриссумъ, индиго, церулеумъ, мелinumъ, аурипигментъ, аппіанумъ и церусса должны быть употребляемы въ живописи по сухой штукатуркѣ; этими же красками красится воскъ для энкаустической живописи (*ad picturas, quae inuruntur*), какъ это дѣлается на военныхъ корабляхъ и на транспортныхъ судахъ». Считаемъ не излишнимъ замѣтить, что древніе приготовляли штукатурку часто съ примѣсью толченаго мрамора, и это могло весьма способствовать блеску ихъ красокъ, до сихъ поръ приводящему насъ въ изумленіе.

Что касается до общаго характера древнихъ красокъ, то, по словамъ Деви, лазурь, охры, красныя, желтыя и черныя краски въ древнѣйшихъ фрескахъ, повидимому, совсѣмъ не измѣнились. Киноварь (*vermillon*) древнихъ темнѣе, чѣмъ голландская (*cinabre*), а красный свинецъ (сурикъ, *minium*) не такъ блестящъ, какъ нашъ современный. Зеленыя краски вообще тусклы.

Основная мысль фабрикаціи александрійскаго сплава — превосходна. Она состояла, такъ сказать, во ввѣдреніи краски въ такой составъ, который походилъ бы на камень, и это — съ тою цѣлью, чтобы такимъ образомъ, въ одной стороны, предотвращалось выдѣленіе неустойчивой жидкости (*fluide élastique*), а съ другой — устранялось разлагающее дѣйствіе воздуха. Это — способъ приготовленія продукта въ родѣ искусственнаго лаписъ-лазури, въ которомъ красящее вещество соединено самою природою съ кремнеземомъ, чрезвычайно твердаго камня (*à une pierre silicieuse fort dure*). Очень вѣроятно — говоритъ Деви — что можно получить такъ же и другіе цвѣтные сплавы, и стоило бы попытаться, нельзя ли сдѣлать пригоднымъ для живописи превосходный, получаемый изъ окиси золота, пурпуръ, заключивъ его въ стеклянную массу, сильно имъ пропитанную ¹⁾.

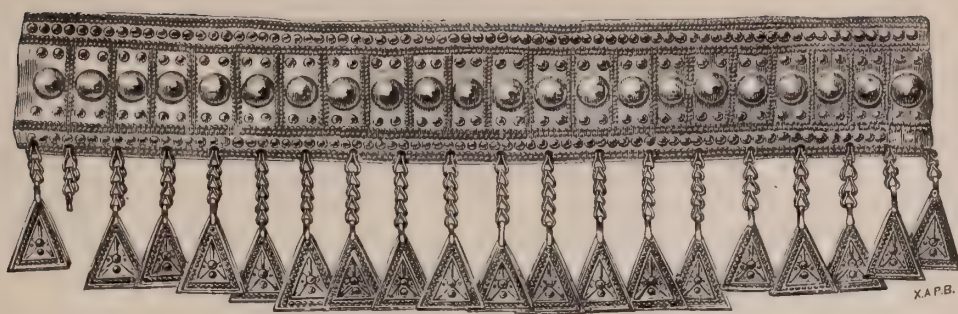
Если уже нельзя получить подобныхъ сплавовъ, то опытъ девятнадцати столѣтій долженъ убѣдить насъ, что самыя прочныя краски суть металлическія соединенія, нерастворимыя въ водѣ и насыщенные кислородомъ, или какимъ-либо кислымъ веществомъ. Въ древнихъ красныхъ охрахъ, окись желѣза вполне насыщена кислородомъ, а въ желтыхъ — она соединена съ кислородомъ и угольною кислотою. Эти краски не измѣнились. Карбонаты (угле-

¹⁾ Здѣсь Деви, безъ сомнѣнія, разумѣетъ *Кассіевъ пурпуръ*, т.-е. смѣсь раствора оловянной соли (хлорицина) съ растворомъ золота.

кислые соли мѣди), какъ содержащія въ себѣ окись и кислоту, измѣнились также очень мало.

Благодаря точнымъ изслѣдованіямъ химиковъ и внимательному изученію памятниковъ древности, мы ознакомились съ основными красками древнихъ и разгадали—хотя, быть можетъ, и не вполнѣ—причину ихъ удивительной прочности. Но послужатъ ли добытыя такимъ образомъ свѣдѣнія къ улучшенію нашихъ современныхъ, скоро-блекнувшихъ и исчезающихъ красокъ?





ТРОНЪ ХИВИНСКИХЪ ХАНОВЪ.



Статья В. В. Стасова.

въ 1874 года, въ Оружейной Палатѣ, въ Москвѣ, хранится серебряный тронъ хивинскихъ хановъ, присланный въ Москву бывшимъ туркестанскимъ генераль-губернаторомъ, генераль-адъютантомъ К. П. фонъ-Кауфманомъ вскорѣ послѣ взятія имъ столицы Хивинскаго ханства. Этотъ художественный памятникъ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ предметовъ Оружейной Палаты и рѣдчайшихъ образчиковъ средне-азіятскаго искусства. Къ несчастью, не смотря на то, что прошло уже цѣлыхъ 12 лѣтъ со времени прибытія его въ Россію, почти никто у насъ не имѣетъ о немъ ни малѣйшаго понятія. Даже, смѣло можно сказать, почти никто не видалъ его. Фактъ — странный, поразительный, неимовѣрный, но тѣмъ не менѣе вполне справедливый. Если этотъ тронъ никому у насъ не нуженъ, никого не интересуетъ, ни ученыхъ, ни художниковъ, ни публику, если онъ въ теченіе 12 лѣтъ не успѣлъ возбудить къ себѣ любопытства ни специальныхъ восточниковъ, ни

простыхъ археологовъ, ни даже еще болѣе простыхъ туристовъ, фланеровъ, репортеровъ, описателей, рассказчиковъ впечатлѣній изъ толпы, то, спрашивается, стоило ли трогать его съ мѣста, стоило ли тревожить очень многихъ людей, передвигавшихъ его, укупоривавшихъ, перевозившихъ за нѣсколько тысячъ верстъ, черезъ пустыни и пески, для того только, чтобы онъ стоялъ въ заброшенномъ и забытомъ углу, никѣмъ невидимый? Спросите кого угодно, изъ всѣхъ перебивавшихъ въ Москвѣ въ эти 12 лѣтъ, въ томъ числѣ въ 1882-мъ и 1883-мъ годахъ, когда все-россійская выставка, а, годъ спустя, коронація привлекли въ Москву сотни тысячъ посѣтителей, спросите кого хотите: «Видѣли ли вы хивинскій тронъ?»—и всѣ вамъ отвѣтятъ: «Нѣтъ! А гдѣ онъ находится, и какой онъ такой?»

Нѣтъ, право, ему лучше бы такъ-каки и оставаться въ Хивѣ.

Попробую поправить это дѣло. Помогать мнѣ будутъ: во-первыхъ, фотографіи, прекрасно снятыя съ оригинала нашимъ отличнымъ фотографомъ И. Ѳ. Барщевскимъ (постоянно предпринимающимъ фотографическія экскурсіи изъ Ростова-Ярославскаго во всѣ края нашего отечества, результатомъ чего являются 25 толстыхъ томовъ великолѣпно исполненныхъ снимковъ съ замѣчательнѣйшихъ созданій искусства), а во-вторыхъ, подробнѣйшія свѣдѣнія о хивинскомъ тронѣ, полученныя мною отъ попечителя виленскаго учебнаго округа, дѣйств. ст. сов. Ал. Лудв. Куна.

Г. Кунъ—одна изъ личностей, состоявшихъ при генералъ-адъютантѣ фонъ-Кауфманѣ во время всѣхъ его средне-азіятскихъ экспедицій и оказавшихъ при этомъ много самой существенной пользы нашей наукѣ и художественному знанію. Какъ самъ полувосточникъ (мать его была родомъ армянка), какъ бывшій студентъ петербургскаго университета по восточному факультету, онъ, по настоянію покойнаго профессора В. В. Григорьева, служилъ сперва въ Оренбургѣ, а въ 1868 году перемѣщенъ въ распоряженіе фонъ-Кауфмана, который и поручилъ ему заниматься въ Средней Азіи собираніемъ научныхъ матеріаловъ и коллекцій для русскихъ ученыхъ обществъ. (Впослѣдствіи онъ состоялъ главнымъ инспекторомъ училищъ туркестанскаго края). Фонъ-Кауфманъ былъ одинъ изъ просвѣщеннѣйшихъ русскихъ генераловъ; какъ превосходно воспитанный нѣмецъ, глубоко уважавшій науку и искусство, онъ всегда ревностно заботился о томъ, чтобы движенія русскихъ войскъ въ Азіи не оставались безъ благотворныхъ послѣдствій для просвѣщенія. Въ этомъ онъ былъ похожъ на генераловъ французскихъ

и англійскихъ, которые обогатили свое отечество безчисленными важными памятниками всякаго рода — рукописями, разнообразнѣйшими художественными произведеніями изъ камня, дерева, золота, серебра, мѣди, желѣза, стекла, терракотты, кожи, наконецъ народными костюмами и уборами. Наши военные начальники почти никогда ни о чемъ подобномъ не заботились, а когда, во время послѣдней турецко-болгарской войны, я обратился къ офицерамъ нашей арміи съ открытымъ письмомъ, напечатанномъ на страницахъ «Новаго Времени», и упрасивалъ ихъ взять себѣ въ примѣръ, въ этомъ отношеніи, французовъ и англичанъ, стараться приобрѣтать въ Болгаріи для Россіи что возможно изъ художественныхъ и научныхъ памятниковъ (конечно, не путемъ насилія и грабежа, а покупкой, мѣной, добровольнымъ даромъ, вниманіемъ къ случайнымъ находкамъ и раскопкамъ и т. д.), то никто изъ нихъ не обратилъ ни малѣйшаго вниманія на мои слова, а мое открытое письмо подверглось публичному осмѣянію въ разныхъ газетахъ, въ стихахъ и прозѣ. Но генералъ Кауфманъ думалъ иначе и жадно заботился о томъ, чтобы въ Россію пошло какъ можно болѣе памятниковъ средне-азіатской письменности и искусства. Многіе наши публичные собранія и музеи, благодаря ему, обогатились драгоценнѣйшими предметами. Такъ на примѣръ, въ Императорской Публичной Библіотекѣ хранится теперь безцѣнное сокровище: арабскій коранъ VIII вѣка громадныхъ размѣровъ, принадлежавшій прежде главной Самаркандской мечети, и, вмѣстѣ съ этимъ кораномъ, огромное количество арабскихъ, персидскихъ, средне-азіатскихъ и другихъ восточныхъ рукописей; въ Азіатскомъ Музеѣ нашей Академіи наукъ находится также масса драгоценныхъ рукописей, полученныхъ изъ Средней Азіи; множество золотыхъ и серебряныхъ женскихъ украшеній и конскіе уборы, оружіе, монеты и печати хивинскихъ хановъ украшаютъ коллекціи Царскосельскаго Арсенала, Московскаго Политехническаго Музея, Географическаго Общества и здѣшняго Общества поощренія художествъ. Все это было собрано и послано въ Россію по желанію и распоряженію К. П. фонъ-Кауфмана. При этомъ, исполнителемъ его указаній былъ постоянно А. Л. Кунъ. Наша наука и искусство много ему обязаны.

Я давно уже зналъ, съ разныхъ сторонъ, о томъ участіи, которое А. Л. Кунъ принималъ въ исполненіи распоряженій генерала фонъ-Кауфмана по части всего художественнаго въ Средней Азіи, а теперь, не находя нигдѣ въ нашей печати свѣдѣній о хивинскомъ тронѣ и долго понапрасну обращаясь за ними къ на-

шимъ ученымъ генераламъ и офицерамъ, участвовавшимъ въ средне-азіятскихъ походахъ, я вздумалъ, наконецъ, обратиться и къ А. Л. Куну. На мой вопросъ онъ отозвался съ большою готовностью и любезностью, и немедленно же сообщилъ мнѣ слѣдующія свѣдѣнія:

«Тронъ хивинскаго хана помѣщался въ пріемной залѣ дворца, которая находилась на южной сторонѣ главнаго дворцоваго двора. Дворикъ этотъ, вымощенный кирпичемъ, представлялъ квадратную площадку, не болѣе 40 футовъ во всѣ стороны. Генералъ фонъ-Кауфманъ вступилъ съ русскими войсками въ Хиву 29 мая 1873 года. Какъ теперь помню, послѣ торжественнаго триумфальнаго вступленія въ столицу ханства, мы всѣ, сильно утомленные, впервые расположились здѣсь, на этомъ дворикѣ, на отдыхъ. Константинъ Петровичъ и вся его свита размѣстились на террасѣ передъ этой залой. Зданіе на террасѣ, подпертое довольно красивыми рѣзными деревянными колоннами, представляло изъ себя что-то въ родѣ совершенно открытаго портика. Онъ имѣлъ около 35 футовъ вышины, 25 футовъ ширины и 12 футовъ глубины. По угламъ стояли небольшія башенки, изукрашенныя изразцами. Полъ террасы и пріемной залы былъ выложенъ кирпичомъ и устланъ циновками. Пріемная зала по величинѣ представляла продолговатую комнату, футовъ 40 въ длину и 10 въ ширину; стѣны ея были украшены довольно грубыми фресками въ восточномъ вкусѣ, изображавшими по большей части цвѣты, виноградныя лозы и небольшія деревья съ плодами самаго грубаго рисунка и совершенно несообразныхъ цвѣтовъ. У юго-западной стѣны этой залы, на небольшомъ квадратномъ возвышеніи, стоялъ ханскій тронъ. Въ-мѣсто оконъ, какъ принято въ Средней Азіи, на сѣверной сторонѣ былъ рядъ дверей, выходившихъ на террасу. Надъ ними—небольшія окна съ алебастровыми рѣшетками. Потолокъ въ залѣ и на террасѣ былъ покрытъ гипсовыми работами изъ алебаstra, мѣстами довольно оригинальной окраски. Тронъ, по внѣшнему виду, весьма напоминаетъ наши старинныя царскіе троны. Сдѣланъ онъ изъ дерева и обитъ весьма тонкимъ листовымъ серебромъ, по которому вытиснены узоры персидскаго характера. Подушка на тронѣ была покрыта кожей. На высокой спинкѣ трона находится орнаментальная серебряная дощечка съ надписью: «Во время Магометъ-Рахима, шаха хорезмскаго, въ 1231 году, въ Хивѣ (исполнено) ¹⁾ издѣліе недостойнаго Магомета».

¹⁾ Этого слова въ надписи нѣтъ.

«Пока К. П. фонъ-Кауфманъ отдыхалъ на террасѣ, я, осмотрѣвъ эту часть дворца, замѣтилъ въ пріемной залѣ этотъ тронъ и небольшую закрытую дверцу съ террасы, ведущую въ ханское книгохранилище, состоявшее всего изъ небольшой комнатки. Доложивъ обо всемъ мною видѣнномъ К. П. фонъ-Кауфману, я немедленно получилъ отъ него разрѣшеніе взять тронъ и всѣ книги съ бумагами изъ библіотеки. По второму моему докладу, разрѣшено было тронъ отправить въ Москву. Изъ Хивы тронъ былъ отосланъ, при содѣйствіи походнаго инженернаго вѣдомства, на пароходѣ, въ Казмикъ, а оттуда, черезъ транспортную контору, въ Москву».

«Вы спрашиваете: Какую сенсацію произвела отправка трона среди мѣстнаго населенія? Затрудняюсь отвѣчать на это опредѣленно, такъ какъ съ нашимъ вступленіемъ въ Хиву большая часть жителей скрылась, и во дворцѣ почти никого не было изъ туземцевъ. Тронъ былъ вывезенъ изъ дворца въ началѣ іюня, такъ, между 3-мъ и 4-мъ числами. Во дворцѣ, при пріемѣ мною книгъ, документовъ и трона, было лишь нѣсколько человѣкъ изъ туземцевъ, которые встрѣтили наше вступленіе въ столицу въ качествѣ депутаціи отъ населенія. Замѣчу, что по занятіи Хивы, разбѣжавшіеся жители очень медленно возвращались въ городъ. Дворецъ былъ найденъ нами опустошеннымъ. Видно было, что изъ него начали вывозить вещи въ день нашего вступленія въ городъ, и всюду разбросанные предметы указывали на торопливые сборы. Разсказывали, что до 29 мая, дня нашего вступленія, хивинцы не хотѣли вѣрить въ возможность нашего появленія въ городѣ. Припоминая всѣ обстоятельства нашего вступленія во дворецъ и равнодушіе средне-азіятскаго туземца ко всякимъ сильнымъ явленіямъ, я думаю, что вывозъ трона изъ дворца, если бы даже всѣ жители были на-лицо въ городѣ, и этотъ фактъ совершался «на міру», на ихъ глазахъ, не произвелъ бы никакой сенсаціи. О существованіи этого трона во дворцѣ въ народѣ не знали, и онъ не считался «святыней». Сами дворцовые жители (ихъ было, впрочемъ, немного) мало интересовались совершавшейся упаковкой трона во дворецъ. Если бы этотъ тронъ имѣлъ въ Хивѣ то значеніе, которое вамъ кажется, то его увезли бы. Напротивъ, видно было полное равнодушіе къ этому предмету. Залъ, гдѣ найденъ былъ мною этотъ тронъ, оказался совершенно пустымъ: ковры, коими покрываютъ въ Азіи полы, были вывезены; на полу лежало лишь

нѣсколько циновокъ, а тронъ оставался на возвышеніи, ничѣмъ не покрытый, весь въ пыли».

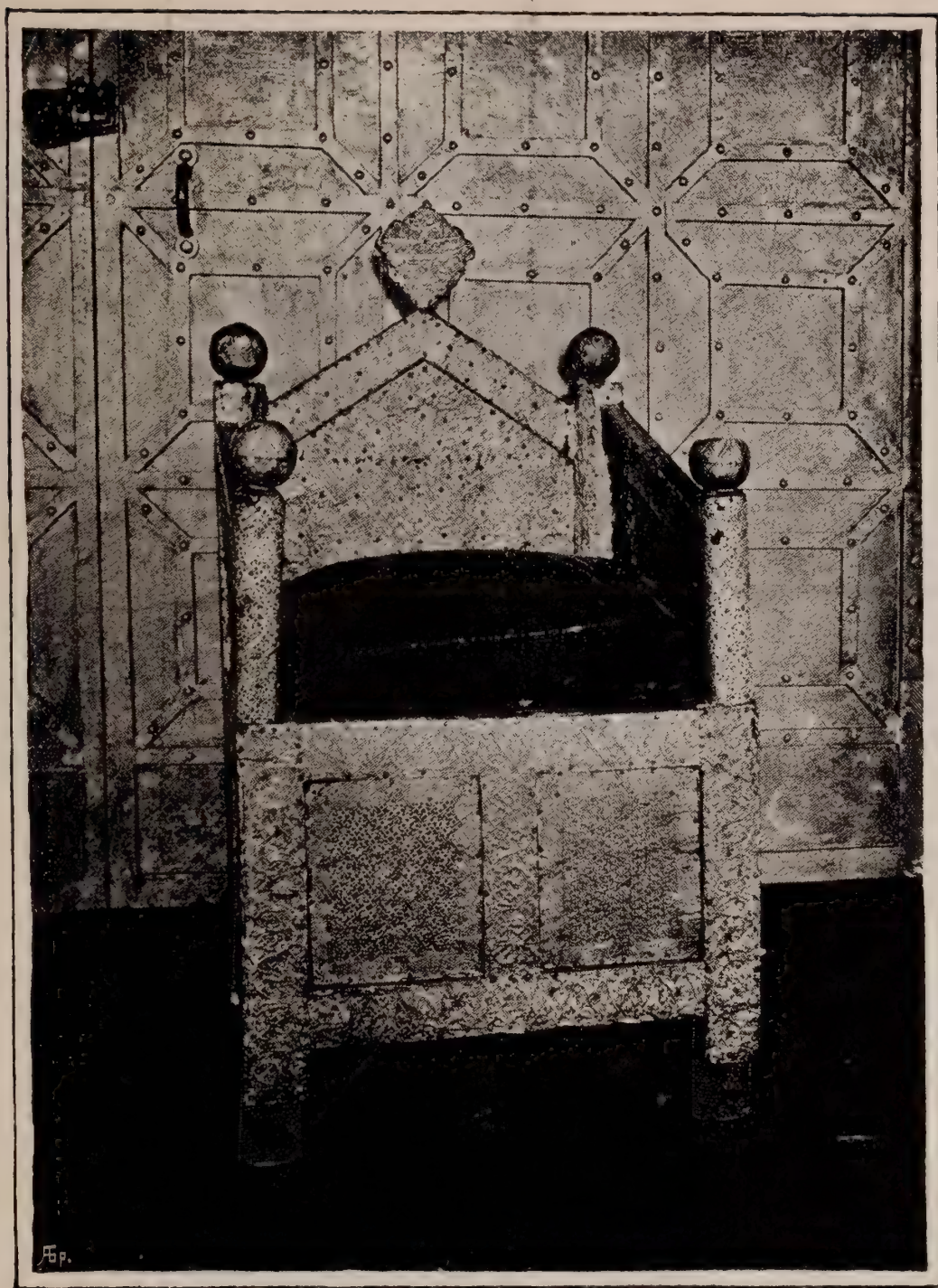
Сообщаемыя здѣсь историческія свѣдѣнія о тронѣ хивинскомъ, какъ видитъ читатель, въ высшей степени интересны и важны, и теперь было уже очень пора получить ихъ и сообщить во всеобщее извѣстіе. Ни въ какихъ оффиціальныхъ бумагахъ не сохранилось ихъ слѣда; частнымъ лицамъ они были, повидимому, вовсе неизвѣстны, и, не будь настоящаго случайнаго запроса, они, вѣроятно, такъ и остались бы неизвѣстными навсегда.

Теперь перейдемъ къ самому трону.

По словамъ А. Л. Куна, на металлической дощечкѣ вверху трона награвирована надпись, изъ которой мы узнаемъ, что онъ сдѣланъ нѣкимъ Магометомъ «въ 1231 году (гиджры), при Магометѣ-Рахимѣ, ханѣ хорезмскомъ». Значитъ, онъ явился на свѣтъ въ первой четверти настоящаго столѣтія, такъ какъ Магометъ-Рахимъ вступилъ на ханство раньше 1810 г. и ханствовалъ до 1825 года, а 1231 годъ гиджры соотвѣтствуетъ 1816-му по Р. Хр.

А. Л. Кунъ замѣчаетъ, что, по его мнѣнію, хивинскій тронъ изготовленъ какимъ-нибудь плѣннымъ персіяниномъ, въ подражаніе трону персидскаго шаха (у персидскихъ царей, а потомъ шаховъ, троны были всегда необходимою принадлежностью).

Къ этому онъ прибавляетъ еще, что орнаментація на тронѣ—персидская. Такимъ образомъ, надо было бы предположить, что онъ не заключаетъ въ себѣ ничего собственно средне-азіятскаго. Такое мнѣніе подкрѣплялось бы тѣмъ соображеніемъ, что возведеніе средне-азіятскихъ владыкъ на царство имѣло совершенно своеобразный характеръ и вовсе обходилось безъ трона. Ханы избирались между членами ханской семьи. Церемонія возведенія въ ханы состояла въ томъ, что избраннаго приводили въ ханскую кибитку и посадивъ его на бѣлую кошму (войлокъ), приподнимали на воздухъ, громко превозглашая: «Ханъ, ханъ, ханъ!» Обычай—этотъ монгольскій, его сохранили и средне-азіятскіе ханы, происходящіе отъ узбековъ. Въ Бухарѣ существуетъ тотъ-же обычай. Все это совершенно справедливо, но относится къ церемоніямъ, повторяющимъ древнѣйшія преданія, обычаи и обряды средне-азіатовъ. Съ теченіемъ времени, многое у нихъ измѣнилось, и церемонія возведенія въ ханское достоинство, особливо въ походѣ, на войнѣ, среди кибитокъ, могла сохраниться во всей своей исторической неприкосновенности, а троны все-таки существовали. Уже очень скоро послѣ выхода



Тронъ хивинскихъ хановъ.

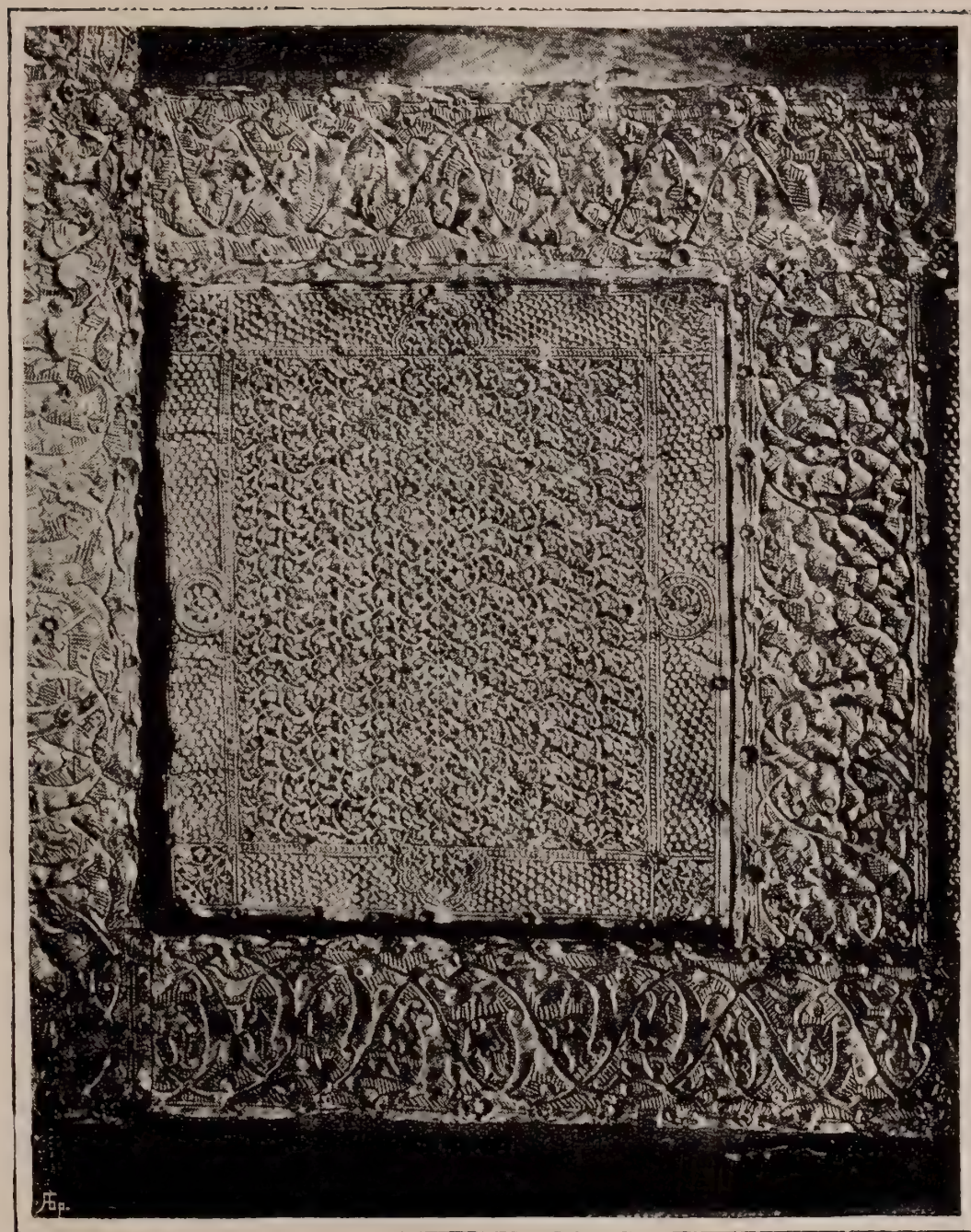
изъ средне-азіятскихъ степей, дикари эти стали строить себѣ великолѣпнѣйшіе дворцы. Извѣстенъ дворецъ монгольскихъ хановъ, ближайшихъ преемниковъ Чингисъ-Хана, въ Каракорумѣ, близъ рѣки Селенги, представлявшій собою удивительное созданіе искусства и весь наполненный изумительнѣйшими художественными произведеніями. Значитъ, монгольскіе ханы уже не довольствовались одними только кибитками и степными нравами. Но этихъ общихъ соображеній еще мало. Есть на-лицо болѣе частныя доказательства. Извѣстны великолѣпные дворцы Тамерлана въ Самаркандѣ: одинъ—главный, «Кокъ-Ташъ», другой—лѣтній, «Ишратъ-Ханэ», которыхъ остатки и развалины существуютъ до сихъ поръ. Извѣстенъ также въ первомъ изъ нихъ тронъ Тамерлана, «Кокъ - Ташъ» (сѣрый камень). Но еще ранѣе того, въ XII-мъ вѣкѣ, итальянскій путешественникъ, монахъ Плано Карпини, описалъ превосходный и изящный тронъ изъ слоновой кости, дѣланный какимъ-то русскимъ, видѣнный имъ въ Татаріи, у монгольскаго великаго хана. Все это доказываетъ, что у средне-азіятскихъ хановъ издревле бывали троны.

Мы можемъ указать, пожалуй, на то, что, когда въ Хивѣ находился, въ 1819 и 1820 гг., нашъ капитанъ генеральнаго штаба Николай Муравьевъ, посланный къ Магометъ-Рахиму для переговоровъ, то онъ не только не видалъ трона у хивинскаго хана, но даже ничего и не слышалъ про него. На это я возражу, что Муравьевъ былъ принятъ Магометъ - Рахимомъ не въ тронной залѣ, а въ кибиткѣ, поставленной среди одного изъ дворовъ его ¹⁾, и что точно также, когда знаменитый Вамбери представлялся хану въ 1862 г., онъ тоже никакого трона не видалъ, а ханъ сидѣлъ или, точнѣе, лежалъ на чемъ-то, имѣвшемъ видъ эстрады, опершись лѣвой рукой на бархатную подушку ²⁾. Изъ этого можно заключить, что оба раза пріемъ былъ не самый парадный, и что тронная зала, о которой рассказываетъ А. Л. Кунъ, а съ нею и тронъ (въ то время уже несомнѣнно существовавшій), предназначены были всегда для пріемовъ въ болѣе важныхъ и торжественныхъ случаяхъ.

Можно сказать почти навѣрное, что всякій, кто взглянетъ на тронъ хивинскихъ хановъ, тотчасъ же скажетъ: «А, персидская работа!» Это же признаетъ, какъ мы видѣли выше, и А. Л. Кунъ. Дѣйствительно, въ большинствѣ средне-азіятскихъ художествен-

¹⁾ Путешествіе въ Туркменію и Хиву *Николая Муравьева*. Москва, 1882, томъ I, стр. 131.

²⁾ *Arminius Vambery, Voyages d'un faux derviche dans l'Asie Centrale*. Paris, 1874, p. 114.



Орнаментация трона хивинскихъ хановъ.

ныхъ произведеній, какъ собственно архитектурныхъ, такъ и всевозможныхъ художественно-промышленныхъ, персидскій элементъ играетъ очень крупную и важную роль. Но есть тутъ также нѣсколько другихъ элементовъ, имѣвшихъ въ образованіи разныхъ отраслей и видовъ средне-азіятскаго искусства не менѣе важное значеніе, и это справедливо особенно въ отношеніи искусства арабскаго. Но, кромѣ всѣхъ остальныхъ элементовъ, самую важную и видную роль занимаетъ элементъ средне-азіятскій. Онъ еще недостаточно изученъ, или, чтобы точнѣе выразиться, изученіе его начинается лишь въ настоящее время, благодаря такимъ сборникамъ средне-азіятскихъ художественныхъ, археологическихъ и этнографическихъ матеріаловъ, какъ фотографическій туркестанскій альбомъ, изданный генераломъ фонъ-Кауфманомъ, разнообразныя коллекціи, доставленныя имъ изъ Туркестана въ Россію, «Искусство Средней Азіи» покойнаго Симакова (великолѣпный трудъ, къ стыду нашему до сихъ поръ вовсе у насъ не оцененный по достоинству и даже совершенно не знаемый), атласъ при сочиненіи Уйфальви: «Expédition scientifique française dans le Turkestan etc.». Поэтому, ничего нѣтъ мудренаго, что большинство людей, даже достаточно образованныхъ, смѣшиваетъ средне-азіятскіе художественные памятники и произведенія съ персидскими и арабскими. Но болѣе пристальное изученіе этихъ памятниковъ приводитъ къ открытію въ нихъ присутствія многихъ разнообразныхъ элементовъ собственно средне-азіятскихъ, очень характерныхъ и оригинальныхъ. Особенно оно ясно въ орнаментистикѣ, а затѣмъ и въ очень многихъ архитектурныхъ частяхъ и подробностяхъ—колоннахъ, ихъ капителяхъ и базахъ, и т. д. Я не имѣю возможности въ настоящую минуту входить въ подробный разборъ и описаніе особенностей средне-азіятскаго искусства только по поводу одного хивинскаго трона, сколько онъ ни интересенъ самъ по себѣ: я считаю необходимымъ трактовать вопросъ о формахъ, стиляхъ и особенностяхъ этого искусства въ другомъ мѣстѣ (въ приготавливаемомъ теперь къ печати изданіи моемъ: «Славянскій и восточный орнаментъ»); но уже и теперь я считаю возможнымъ заявить о самобытности и оригинальности средне-азіятскаго искусства. Эти самобытность и оригинальность проявляются, между прочимъ, и въ хивинскомъ тронѣ, полномъ своеобразности и красоты во всей своей орнаментистикѣ и выполненномъ, въ техническомъ отношеніи, съ такимъ же мастерствомъ, тонкостью и вкусомъ, какъ и большинство другихъ средне-азіятскихъ художественныхъ предметовъ. Нужды нѣтъ, что этотъ тронъ явился на свѣтъ еще очень недавно,



Орнаментация трона хивинскихъ хановъ.

въ послѣднее время, въ нашъ вѣкъ, въ первой его четверти. Что же изъ того, что онъ сдѣланъ недавно? Тысячи русскихъ полотенецъ вышиты всего только въ прошломъ или въ нынѣшнемъ году, но, узоры ихъ восходятъ за 400, за 500, а, можетъ быть, и больше лѣтъ, какъ это извѣстно, вѣроятно, многимъ, и какъ я старался доказать документально въ своемъ сочиненіи: «Русскій народный орнаментъ». Если даже допустить, что и въ самомъ дѣлѣ тронъ этотъ дѣланъ какимъ-нибудь персидскимъ плѣнникомъ, какъ это предполагаетъ А. Л. Кунъ, то отъ этого нисколько не измѣнится сущность дѣла. Успенскій соборъ въ Москвѣ строилъ итальянецъ Фіораванти; однако въ этомъ соборѣ нѣтъ ничего итальянскаго, и онъ русскій отъ начала и до конца. Тамерлановъ дворецъ въ Самаркандѣ строили китайскіе архитекторы, и однако въ немъ китайскаго стиля ничуть не видать. Народы, не потерявшіе еще чувства національности, туго сдаются и развѣ лишь съ боя уступаютъ свои народныя привычки, вкусы, образъ мыслей, складъ, стиль. Замѣтимъ притомъ, что Магометъ-Рахимъ былъ одинъ изъ самыхъ самобытныхъ средне-азіятскихъ деспотовъ, упорно охранявшихъ преданія, нравы и привычки древней своей родины. Муравьевъ называетъ его «необыкновеннымъ человѣкомъ» по способностямъ и даже знаніямъ, но онъ былъ несокрушимъ въ своихъ привычкахъ и вкусахъ, и никакія чужія вліянія не дѣйствовали на него.

Серебряный тронъ хивинскихъ хановъ имѣетъ мало общаго съ Тамерлановымъ трономъ «Кокъ-Ташъ», находящимся въ Самаркандскомъ дворцѣ. О послѣднемъ мы имѣемъ понятіе по фотографическому снимку, находящемся въ альбомѣ Кауфмана (томъ II-й, листъ 112). Это—глыба сѣраго мрамора, синевато-зеленоватаго оттѣнка, фута въ $4\frac{1}{2}$ вышины, футовъ въ 10 длины, фута въ 4 ширины; онъ служилъ эстрадой для хановъ, садившихся на немъ на коврѣ. По словамъ Вамбери, Тамерлану этотъ камень служилъ «подножіемъ его трона» ¹⁾—слѣдовательно, самаго Тамерланова трона мы не знаемъ. По словамъ русскаго путешественника, барона Мейендорфа, бывшаго въ Самаркандѣ въ 1820 г., изъ этого камня тогда собирались устроить тронъ ²⁾. Сколько можно различить на фотографіи Кауфманскаго альбома, изъ-за желѣзной рѣшетки, окружающей теперь «Кокъ-Ташъ», этотъ камень имѣетъ

¹⁾ *Vambéry, Voyages d'un faux derviche*, p. 189.

²⁾ *Voyage d'Orenbourg à Boukara fait en 1820 par le baron G. de Meyendorff*. Paris, 1826, p. 160.

на углахъ колонки туркестанскаго стиля, врѣзанныя въ углы, а вертикальныя площади камня покрыты рѣзными орнаментами и надписями.

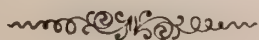
Но правда-ли, что хивинскій тронъ имѣетъ сходство съ тронами русскихъ царей?—Нѣтъ, онъ совершенно другаго характера.

Въ Оружейной Палатѣ въ Москвѣ, древне-царскихъ, очень характерныхъ троновъ, происхожденія восточнаго,—всего три. Самый старый изъ нихъ—персидскій тронъ, присланный Ивану Грозному, персидскимъ шахомъ (по сказанію Петрея); впослѣдствіи онъ былъ передѣланъ и называется нынѣ Царскимъ Мѣстомъ царя Михаила Ѳеодоровича. Другой тронъ—тоже персидскій, присланный Борису Годунову шахомъ-Аббасомъ въ 1604 году. Третій поднесенъ былъ въ 1660 году царю Алексѣю Михайловичу кизилбашскаго (персидскаго) шахова ближняго челоуѣка Ихто Модевлетова купчиной армяниномъ Захаріемъ Сардаровымъ; значитъ, этотъ тронъ тоже можно считать происхожденія персидскаго. (Мы, конечно, не будемъ говорить здѣсь о «византійскомъ» тронѣ, привезенномъ въ Россію изъ Константинополя при бракосочетаніи Ивана III съ Софіей Палеологъ.) Всѣ три трона не имѣютъ ничего общаго съ нашимъ хивинскимъ трономъ, ни въ общей формѣ, ни въ деталяхъ ¹⁾. Одно изъ главныхъ отличій состоитъ въ томъ, что означенные три трона русскихъ царей не имѣютъ никакихъ орнаментовъ и только украшены драгоценными камнями и эмалями, а хивинскій тронъ сплошь покрытъ великолѣпнѣйшей орнаментаціей, воспроизводящей цвѣты и растенія, преимущественно изъ свойственныхъ Средней Азіи.

Скажемъ еще, въ заключеніе, что громадный и сложный тронъ персидскихъ шаховъ, находящійся въ тронной залѣ Тегеранскаго дворца (впрочемъ, построенный Фетхъ-Али Шахомъ, значитъ въ началѣ настоящаго столѣтія) ²⁾, а равно всѣ изображенія персидскихъ троновъ на миниатюрахъ персидскихъ рукописей и на барельефахъ персидскихъ зданій, ничуть не напоминаютъ формъ и деталей хивинскаго трона.

¹⁾ См. Древности Россійскаго Государства, отдѣленіе II-е, листы 59—66; 74—77.

²⁾ *Coste et Flandin, Voyage en Perse, vol. VI, pl. 31 et, n: Coste, Monuments de la Perse moderne, pl. LXII.*





1. «На свободѣ», гравюра à l'eau-forte Е. З. Краснушкиной. Уже въ третій разъ представляемъ вниманію нашихъ читателей образецъ гравировальной работы художницы, въ своихъ рисункахъ и офортахъ особенно искусно воспроизводящей русскую, преимущественно казацкую породу лошадей. По двумъ, изданнымъ нами до сей поры гравюрамъ г-жи Краснушкиной можно было получить понятіе объ ея талантѣ, а краткая замѣтка, сопровождавшая первый изъ этихъ эстамповъ, появившійся въ «Вѣстникѣ изящныхъ искусствъ» въ 1883 г., содержала въ себѣ краткія біографическія свѣдѣнія объ этой молодой артисткѣ. По этому на нынѣшній разъ, не вдаваясь въ излишнія подробности, скажемъ только, что въ новомъ своемъ офортѣ, г-жа Краснушкина выказала блестящимъ образомъ свое умѣнье на небольшомъ пространствѣ и весьма простыми средствами передавать и характеръ своихъ любимыхъ животныхъ, и игру свѣта на ихъ полныхъ жизни фигурахъ и свой вкусъ въ выборѣ мотива композиціи.

2. «Да», снимокъ съ картины Дж. Э. Миллеса, слѣдуетъ къ статьѣ В. В. Чуйко: «Дорафаэлисты и ихъ послѣдователи въ Англіи». Объ этой картинѣ знаменитаго англійскаго живописца, замѣчательной по тонкой передачѣ выраженія двухъ молодыхъ, любящихъ другъ друга особъ, говорится на страницѣ 358 настоящей книжки нашего журнала.

3. «Палачъ съ головою Іоанна Предтечи», снимокъ съ картины И. Л. Аскназія—лучшаго изъ произведеній этого художника, бывшихъ на Академической выставкѣ нынѣшняго года и о которыхъ было уже упомянуто въ № 7 «Художественныхъ Новостей» (стр. 197—198). Какъ такое произведеніе, эта картана была, въ числѣ другихъ выдававшихся картинъ выставки, приобрѣтена Академіею на счетъ суммы, ежегодно жалуемой ей на покупку художественныхъ произведеній для ея собственнаго или для провинціальныхъ музеевъ.

Авторъ этой картины, Исаакъ Львовичъ Аскназіи, родился въ г. Дриссѣ, 16 января 1856 г. Чувствуя влеченіе къ искусству, онъ поступилъ въ 1870 г. въ вольные слушатели Академіи художествъ, гдѣ черезъ четыре года, по выдержаніи экзамена изъ научныхъ предметовъ, былъ перечисленъ въ академисты. Въ промежутокъ времени съ 1874 по 1877 г., онъ получилъ отъ Академіи двѣ малыя и двѣ большія серебряныхъ медали за рисунки и этюды, исполненные въ ея классахъ, а въ 1878 и 1879 гг. онъ конкурировалъ на полученіе малой и большой золотыхъ медалей. Последняя была присуждена ему за успешное исполненіе конкурсной программы: «Блудница передъ Христомъ». Высшая академическая награда дала молодому художнику право отправиться въ чужіе края, на средства правительства, для дальнѣйшаго своего совершенствованія. Но до отъѣзда за границу, осенью 1880 г., онъ успѣлъ написать еще картину: «Въ темницѣ», бывшую, вмѣстѣ съ названной программой, на Всероссійской художественно-промышленной выставкѣ въ Москвѣ въ 1882 г. Отправившись затѣмъ въ Римъ, онъ, по пути туда, посѣтилъ Кенигсбергъ, Берлинъ и Дрезденъ, прожилъ около года въ Вѣнѣ, провелъ нѣкоторое время въ Венеціи, Падуѣ и Болоньѣ. Въ Вѣнѣ, пользуясь руководствомъ знаменитаго Макарта, Аскназіи началъ писать картину, прилагаемую въ снимкѣ къ настоящей книжкѣ нашего журнала, но окончилъ ее уже въ Римѣ. Изъ «вѣчнаго города» онъ сдѣлалъ, лѣтомъ 1882 г., поѣздку во Флоренцію, Краковъ и Броды—въ послѣдній городъ съ специальною цѣлью дѣлать этюды еврейскихъ типовъ для своихъ картинъ. Проживъ послѣ того нѣсколько времени въ Глейхенбергѣ и Меранѣ для поправленія своего здоровья, онъ принялся съ новымъ жаромъ за довершеніе своего «Палача съ головою Іоанна Крестителя», и за новую картину: «Моисей въ пустынѣ». По возвращеніи художника въ Россію, совѣтъ Академіи присудилъ ему за эти работы званіе академика, въ публичномъ собраніи своемъ 4 ноября 1885 г.

4. «Проба вина», снимокъ съ картины Е. Грюцнера. Оригиналъ этого рисунка—одна изъ варіацій на излюбленную, очень часто повторяемую художникомъ тему—характеристику интимнаго быта католическаго, преимущественно южно-германскаго духовенства. Многочисленные картинки этого рода, вышедшія и выходящія изъ подъ кисти даровитаго нѣмецкаго жанриста отличаются большимъ юморомъ, жизненностью представленныхъ типовъ, выразительностью лицъ, вкусомъ и тонкостью письма. Подобныя произведенія составляютъ особый родъ въ нѣмецкой жанровой живописи, выдѣляющій Грюцнера изъ среды художниковъ одного съ нимъ направленія. Считаемо не излишнимъ познакомить нашихъ читателей съ жизнью и дѣятельностью этого даровитаго живописца.

Эдуардъ Грюцнеръ родился 26 мая 1846 г. въ Гроскарловицѣ, въ Оппелнскомъ округѣ. Родные предназначали его къ духовному званію, вступить въ которое онъ и приготовлялся, учась въ гимназіи въ Нейссѣ. Но архитекторъ Гиршбергъ, въ 1864 г., замѣтилъ въ немъ призваніе къ искусству, способствовалъ переселенію его въ Мюнхенъ и опредѣленію въ ученики тамошней академіи художествъ. Сдѣлавшись ученикомъ Пилоти, который сразу обратилъ свое вниманіе на его выдающіяся способности, Грюцнеръ прежде всего написалъ семь картинокъ—для потолка въ домѣ своего благодѣтеля, Гиршберга. Послѣ того онъ съ жаромъ обратился къ юмористическимъ и жанровымъ сюжетамъ и, съ первыхъ же шаговъ своихъ на этомъ поприщѣ (т.-е. съ 1867 г.), приобрѣлъ

большой успѣхъ среди публики. Такъ написаны имъ сцены на темы изъ драмъ Шекспира, напр. изъ «Генриха IV», — Фальстафъ въ шинкѣ у г-жи Гуртигъ, изъ «Виндзорскихъ кумушекъ» — эпизодъ съ бѣловой корзиной, изъ «Укрощенія строптивой», изъ «Какъ вамъ угодно» и др. Между этими картинами имъ исполнены: «Мефистофель» и «Веселая компанія комедіантовъ въ уборной». Другимъ источникомъ сюжетовъ для Грюцнера сдѣлались сцены изъ быта монаховъ. Сюда относятся всевозможныя «Пробы вина», состоящія то изъ одной, то изъ нѣсколькихъ фигуръ, «Монастырская пивная», «Вечерняя молитва въ монастырѣ», «Сборъ винограда монахами», «Веселое чтеніе въ монастырской библіотекѣ» (1879) и пр. Кромѣ того, Грюцнеръ любитъ изображать забавные эпизоды изъ жизни охотниковъ («Охотничья латынь», «Воскресные охотники» и др.), а въ нѣкоторыхъ новѣйшихъ произведеніяхъ обращается къ инымъ сферамъ обыденной жизни — «Любитель искусства въ своемъ кабинетѣ рѣдкостей»). Въ настоящее время Грюцнеръ состоитъ преподавателемъ въ Мюнхенской академіи художествъ.





Фот. В. И. Шнейд. Ночная, 13





Домови. В. И. Илюстр.

Дети и овцы
картина М. А. Перовича

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

Выпускъ 6

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.

1886



1348

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



Пахтанье молочного моря (барельефъ Ангкоръ-Вата).

ХМЕРСКОЕ ИСКУССТВО.

Статья Н. В. Султанова.

(Окончаніе ¹⁾)

V.



мы уже представили образцы хмерскаго ваянія въ первой половинѣ нашей статьи, каковы напр. статуя Будды въ скалахъ Фномъ-Сантука, слонъ Преа-Томри, перила входа Понте-Преа-Хана и врата Ангкора Великаго. Теперь мы приводимъ еще нѣсколько образчиковъ, которые вмѣстѣ съ предыдущими, могутъ дать нѣкоторое понятіе объ этой отрасли хмерскаго искусства ²⁾.

Произведенія этого рода встрѣчаются въ двухъ главныхъ видахъ: или какъ отдѣльныя, самостоятельныя изваянія, или какъ неразрывныя части одного архитектурнаго цѣлаго. Очень часто барельефы безконечными поясами покрываютъ громадныя стѣны хмерскихъ храмовъ. Въ нихъ мы видимъ, какимъ образомъ въ воображеніи хмерскихъ художниковъ подвиги героев сливаются съ дѣяніями боговъ. Возьмемъ для примѣра храмъ Ангкоръ-Вата. Въ

¹⁾ Начало см. въ перв. книж. Вѣстн. из. иск. за настоящій годъ.

²⁾ Желających подробнѣе ознакомиться съ излагаемымъ нами предметомъ отсылаемъ къ книгѣ Делапорта, въ которой воспроизведена масса этихъ образчиковъ. Намъ, связаннымъ узкими предѣлами журнальной статьи, пришлось ограничиться указаніемъ лишь на особенно типичныя изъ этихъ памятниковъ.

сѣверной половинѣ одной изъ его галерей изображены великія битвы, гдѣ можно узнать нѣкоторые эпизоды изъ Рамаяны, между прочимъ борьбу царя Айодіи-Рамы, седьмага воплощенія Вишну, съ Раваной, владыкою Цейлона, похитителемъ жены его, прекрасной Ситы. Но это сказаніе представлено не въ томъ видѣ, какъ оно усвоено воображеніемъ индусскаго поэта; это—скорѣе какая-то баснословная эпопея, въ которой хмерскій геній правдиво сплелъ подвиги боговъ съ подвигами покорителей Камбоджи.

Не останавливаясь пока на подробностяхъ, сдѣлаемъ нѣсколько общихъ замѣчаній о способахъ изображенія фигуръ хмерскими ваятелями.

Ростъ бойцовъ, изображающихъ государей и боговъ, не болѣе роста простыхъ воиновъ; ихъ позы, по свидѣтельству Делапорта, такъ хороши, что нѣкоторыхъ изъ нихъ можно принять за героевъ Гомера, изваянныхъ древне-греческимъ рѣзцомъ. Наоборотъ, злые божества и фантастическіе демоны представлены великанами съ искаженными лицами. Главнымъ воинамъ даны самыя разнообразныя положенія: они то стоятъ на колесницѣ, то опираются на крестецъ своихъ коней, то помѣщаются на головахъ слоновъ, или на дышлахъ колесницъ. Ихъ окружаетъ многочисленная прислуга съ зонтиками въ рукахъ, съ опахалами и другими знаками могущества ея господъ. Налѣво отъ главнаго входа, изображена «Пѣснь Битвъ»—седьмая пѣснь Рамаяны. Отрядъ обезьянъ, союзницъ царя Рамы, сражается съ Якшами, злыми духами. Битва идетъ страшная: морды четверорукихъ искажены яростью; они дерутся палицами и рвутъ зубами враговъ въ клочки. На приложенномъ рисункѣ (рис. 1) герой, обезьяна Гунисси (Гануманъ), исполненный ярости, увлекаетъ на своихъ плечахъ воина на встрѣчу великана, предводителя многочисленной рати; одной рукою Гануманъ мечетъ кусокъ скалы, а другою указываетъ на врага. Это—первый бой, данный Рамою его страшному противнику. Равана истребилъ многихъ героевъ, только, что отразилъ приступы Ганумана и повергъ на землю брата Рамы; но эти неудачи еще больше распалили ярость неустрашимого героя, и Гануманъ снова ринулся на врага. Этотъ именно моментъ изображенъ на барельефѣ.

Кромѣ подобныхъ воинственныхъ изображеній, есть также картины мирной жизни: женщины, рвущія цвѣты въ саду, пѣтушиные бои, Сита съ приближенными, группы святыхъ въ лѣсу и пр.

Барельефы юго-восточной части храма посвящены исторіи змѣи Ананты — извѣстному камбоджскому сказанію. Чудовище изобра-

жено прежде всего въ морѣ, среди множества другихъ змѣй, рыбъ, крокодиловъ и гадовъ; затѣмъ Ананта представлена въ другомъ положеніи, какъ это видно на заставкѣ, помѣщенной въ заголовкѣ настоящей статьи ¹⁾. Ананта обвилась вокругъ горы Меру, оси земли, которую Вишну, въ образѣ черепахи, поддерживаетъ спи-



Рис. 1. Рама, несомой Гануманомъ (Хмерскій музей).

ною, не допуская ее упасть въ море. Злые духи тащатъ нагу (змѣю) за голову, а боги—за хвостъ. Отъ этихъ противоположныхъ усилій, Меру вертится, и изъ вспаханнаго чрезъ то молочнаго моря выходитъ Амрити, или некторъ безсмертія. На концѣ большой

¹⁾ Подъ этой заставкой, въ первой нашей статьѣ о хмерскомъ искусствѣ, по ошибкѣ, помѣщена подпись: «Баядерки неба», вмѣсто которой слѣдуетъ читать: «Паханье молочнаго моря», барельефъ Ангкоръ-Вата.

змѣи возсѣдаетъ четырехрукое божество. Съ высоты горы на всю эту сцену смотритъ съ любопытствомъ небольшая колѣнопреклоненная фигура, а сверху, съ одного конца до другого, тянутся вереницами тевады, изображающія небо.

Делапортъ описываетъ нѣчто подобное же, повѣствуя о развалинахъ Ватъ-Экъ, въ которыхъ на одномъ изъ камней, валявшихся на землѣ, онъ нашелъ слѣдующее изображеніе: веревку, привязанную посрединѣ къ палкѣ, воткнутой въ землю, за одинъ конецъ тянуть женщины, а за другой—великаны съ безобразными лицами; обезьяна, сидя вверху, на палкѣ, насмѣшливо смотритъ на столь неравную борьбу.

Это изображеніе относится къ одной, очень распространенной въ Камбоджѣ, легендѣ, гласящей, что ужасные великаны—Якши—опустошали нѣкогда хмерское царство и пожирали въ немъ дѣтей, пока не уничтожилъ ихъ Вишну. Бѣдныя матери обратились съ жалобами къ царю; онъ хотѣлъ воспретить Якшамъ ихъ варварства, но они не послушались, и смущенный царь предложилъ признать право сильнаго. Было назначено состязаніе, изображенное на барельефѣ. Женщины обратились за помощью къ главѣ обезьянъ. Какъ только великаны стали брать верхъ, обезьяны, спрятанныя въ вѣтвяхъ, внезапно бросились на нихъ и обратили ихъ въ позорное бѣгство.

Этимъ Делапортъ объясняетъ дружбу туземцевъ съ обезьянами и участіе послѣднихъ во множествѣ легендъ и изображеній.

Кромѣ барельефовъ, весьма любопытна и характерна орнаментика чисто-архитектурныхъ частей хмерскихъ зданій. Ея образцомъ можетъ служить богатѣйшій фризъ главнаго входа того же Ангкоръ-Вата (рис. 2). Приемъ отдѣлки — вполне азіятскій: весь фризъ сплошь покрытъ мелкими фигурами и растительнымъ орнаментомъ, расположеннымъ геометрически-правильными извилинами. Затѣмъ идутъ чисто-мѣстныя особенности: среди тонко-исполненныхъ вѣтвей растеній изображенъ Вишну, покоющійся какъ бы въ гамакѣ, но, на самомъ дѣлѣ, возлежащій на длинной змѣѣ, превращенной прихотью рѣзца въ украшеніе, подобное тому, какое встрѣчается въ изваяніяхъ Санчи; одна изъ его женъ поддерживаетъ ему ноги, а надъ нимъ возсѣдаетъ божество на трехлистомъ лотосѣ, основномъ мотивѣ хмерскихъ украшеній. Всѣ прочія фигурки сидятъ между вѣтвей, съ поднятыми вверхъ руками и поджатыми, повосточному, ногами. Поверху тянется тонкая полоска, усаженная розетками.

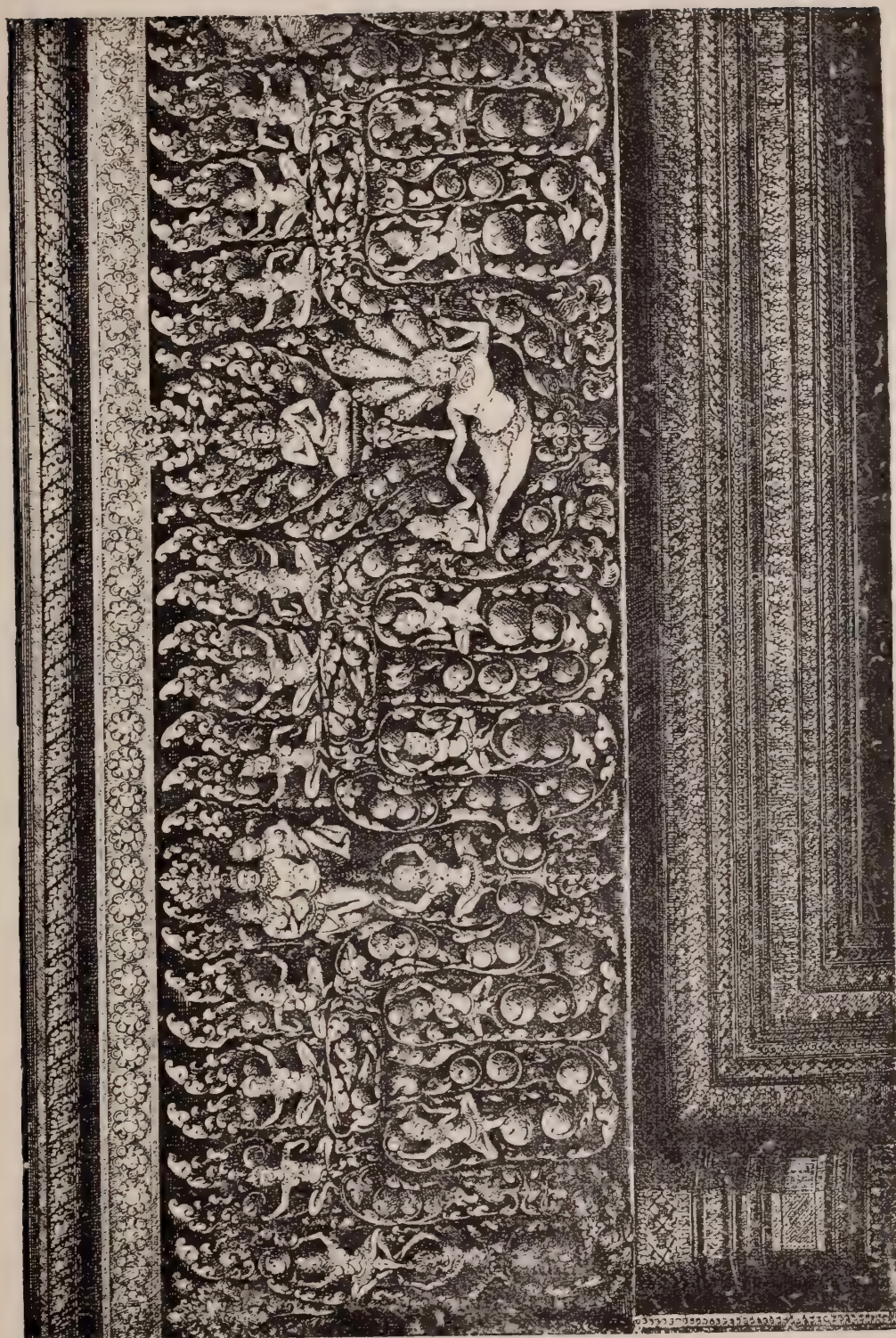


Рис. 2. Фризъ западной двери въ Ангкоръ-Ватъ.

VI.

Обращаясь къ отдѣльнымъ произведеніямъ хмерскаго ваянія, мы видимъ, что они отличаются, сколько можно судить по рисункамъ Делапорта, далеко не одинаковыми художественными достоинствами. Для примѣра укажемъ на слона Преа-Томри (стр. 13 первой части настоящ. статьи) и на льва съ лѣстницы Преа-Хана (рис. 3), или на Будду въ скалахъ Фномъ-Сонтука (стр. 10) и голову Будды изъ того же Преа-Хана (черт. 4).



Рис. 3. Левъ — стражъ лѣстницы Преа-хана.

Насколько слонъ Преа-Томри исполненъ смѣло, свободно и естественно, настолько же левъ Преа-Хана отличается неестественностью и жесткостью; первый, не смотря на свой размѣръ, меньшій противъ натуры, возбуждаетъ изумленіе своимъ величавымъ видомъ; второй, своими геометризированными формами и слишкомъ условно выраженной свирѣпостью, производитъ анти-художественное впечатлѣніе. Однако нельзя вообще отрицать, что хмерское ваяніе достигло блестящаго развитія и имѣетъ такія особенности, какихъ не имѣетъ ваяніе дру-

гихъ народовъ. Изъ этихъ особенностей рѣзко выступаютъ, во-первыхъ, крайне сильная связь его съ зодчествомъ, во-вторыхъ, необычайная фантастичность. Для поясненія, возьмемъ греческій или готическій храмъ и вообразимъ себѣ, что въ первомъ удалены всѣ барельефы съ его тимпановъ и метопись, а во второмъ—всѣ статуи съ консолей и изъ нишъ. Что же тогда получится?.. Получатся архитектурныя сооруженія, которыя не только не разрушены въ какой-либо изъ своихъ основныхъ частей, но даже не утратили признаковъ стиля и сократили извѣстную дозу красоты. Представимъ же себѣ, что мы сдѣлали то же самое съ вратами Ангкора Великаго (стр. 18) или съ пирамидой Преа-Тколь (стр. 11). Они тогда будутъ не только обезображены, но и вполне разрушены,

потому что во вратахъ Ангкора четырехликая глава Будды составляетъ не украшеніе, а цѣлый ярусъ вершины; въ пирамидѣ же Преа-Тколь головы слоновъ образуютъ угловые контрфорсы, а лица божествъ съ вѣнцами изъ змѣиныхъ головъ — щипцы входныхъ дверей. Уничтожить эти изваянія—то же, что отнять у зданія его составныя части. Тѣснѣ этой связи между ваяніемъ и зодчествомъ быть не можетъ.

Относительно фантастичности хмерскихъ изваяній, надо признать, что ничего подобного, конечно, мы не встрѣчаемъ даже въ искусствѣ Индіи или древней Америки. Семиглавые змѣи (стр. 13), десятирукіе люди (стр. 3), гигантскія змѣи (стр. 15) и зданія, составленные изъ головъ (стр. 18 и 20), производятъ на глазъ европейца, воспитанный на божественныхъ образцахъ греческаго искусства, впечатлѣніе горячечнаго бреда, воспроизведеннаго въ камнѣ. Винить за это хмерскихъ художниковъ, безъ сомнѣнія, невозможно, потому что, подъ вліяніемъ тѣхъ условій, при которыхъ они работали, въ ихъ фантазіи не могли создаться иные образы.

Делапортъ, страстный любитель хмерскаго искусства, является, вмѣстѣ съ тѣмъ, его горячимъ и весьма ловкимъ апологистомъ. Когда читаешь его разсужденія, невольно начинаешь съ нимъ соглашаться и вполнѣ примиряешься съ тѣмъ, что сначала такъ поражало въ его описаніяхъ.

Вотъ что говоритъ онъ по поводу вообще хмерскаго искусства и хмерскаго ваянія въ особенности:

«Многоэтажная пирамида съ четырехугольнымъ основаніемъ и первобытное индѣйское святилище были основными формами, изъ которыхъ развилось зодчество Камбоджи. Но хмерцы такъ видоизмѣнили эти основные элементы, что индѣйское искусство представляется только исходною точкою ихъ художественнаго творчества. Распоряжаясь похозяйски съ канвой, доставленною имъ сосѣдями, они вышивали по ней сообразно собственному вкусу и своей, вполнѣ самобытной, фантазіи».

«Внутри святилищъ они помѣщали или символъ Сивы, или четырехликое изображеніе Браммы; потомъ они вздумали воспроизвести снаружи, въ громаднѣйшихъ размѣрахъ, четыре лица того же божества. Прилагая къ нижнимъ частямъ своей мощной архитектуры образы самыхъ мощныхъ изъ тварей: орла, льва, слона и змѣи-боа, они воздвигали наверху, какъ увѣнчанія своихъ зданій, громадныя лица бога мысли; онъ смотритъ широко-открытыми

очами на всѣ четыре страны свѣта и олицетворяетъ собою разумъ, который, побѣдивъ и подчинивъ своей власти всѣ силы природы, продолжаетъ безъ-устали бодрствовать надъ міромъ и предвидитъ малѣйшія изъ человѣческихъ дѣяній».

«Разсмотримъ, продолжаетъ Делапортъ, послѣдовательно каждую изъ основныхъ частей столь разумнаго убранства. Слону — этому преимущественно индѣйскому животному — выпало на долю подпирать тяжелыя массы зданія; гарудамъ, съ ихъ распушенными крыльями и протянутыми руками, пришлось опираться, подобно каріатидамъ, о стѣны, чтобы поддерживать вѣнчающіе фризы или легкія колоннады; выходы охраняли львы, или великаны съ палицами въ рукахъ, а иногда и вооруженные луками братья Рама и Лакшмана, или богъ Вишну, потрясающій мечемъ, или же, наконецъ, нѣкоторыя другія воинственные божества съ копьями и трезубцемъ въ рукахъ. На лопаткахъ и на стѣнахъ храмовъ высѣкались баядерки и священныя дѣвы, служившія божеству; на столбахъ келій — молящіеся святыя. Второстепенныя божества окружали главное святилище; змѣя Ананта (безконечная) служила непрерывнымъ поручнемъ периль, и ея гибкое тѣло свободно обрамливало стрѣльчатая очертанія щипцовъ».

«Это символическое украшеніе въ особенности примѣнялось въ древнихъ хмерскихъ памятникахъ; но оно мало-по-малу исчезало, по мѣрѣ разныхъ нововведеній. Въ ту эпоху, когда буддизмъ сталъ преобладать въ Камбоджѣ, статуи Брамы, Вишну и Сивы были вытѣснены изображеніями Будды въ человѣческомъ образѣ, съ однимъ только лицомъ. Съ этого времени зодчіе должны были значительно измѣнить свои преазы: три входа были закрыты и превратились въ ложныя двери; одинъ, четвертый, восточный входъ, остался открытымъ для доступа въ святилище. Цѣлые вѣка поклонники Сакія-Муни простирались на порогъ этого входа и созерцали священное изображеніе, озаренное лучами восходящаго солнца. И теперь еще путешественникъ, который рѣшится взобраться по крутымъ ступенямъ средней части пирамидальныхъ храмовъ и проложить себѣ дорогу сквозь лиственную чашу, можетъ иногда любоваться въ полумракѣ еще стоящими на своихъ древнихъ подножіяхъ великолѣпными идолами Будды, современными самымъ памятникамъ».

«Не смотря на частое употребленіе символическихъ изваяній, хмерскіе художники почти съ самага начала отбросили индѣйскую

основу и усвоили себѣ требованія, одинаковыя съ требованіями египетской и греческой эстетики,—подчинили скульптурное убранство архитектурной формѣ, стали примѣнять скромныя, некричащія и отчетливыя изображенія, широко задуманныя и содѣйствовавшія общему впечатлѣнію. Что же было послѣдствіемъ этого направленія? Между тѣмъ, какъ сосѣди хмерцевъ подчинялись почти исключительно мифологіи, весьма часто безобразной, они обыкновенно не задумываясь, или вовсе избѣгали отвратительной уродливости въ идолахъ, или ловко пользовались ею, какъ матеріаломъ для орнаментаціи, когда уже нельзя было совсѣмъ обойтись безъ воспроизведенія безобразностей. Такимъ образомъ, вмѣсто того, чтобы создать чудовище изъ четырехликаго Брамъ, они прислонили попарно затылками другъ къ другу четыре лица, видимыя части которыхъ не отличаются ничѣмъ сверхъестественнымъ».

«Единственнымъ безобразіемъ, допущеннымъ хмерцами для олицетворенія силы, преимущественно у героев Рамаяны, являются многочисленныя руки; но и въ этомъ случаѣ художники выдѣляютъ только двѣ руки, а прочія располагаютъ вѣеромъ, нѣсколько дальше, такъ, чтобы онѣ служили какъ-бы фономъ картины».

«Что касается до нѣсколькихъ головъ, поставленныхъ другъ на друга, то онѣ разсматриваются какъ нѣчто странное и примѣняются исключительно къ низшимъ и злымъ божествамъ. Впрочемъ, эти послѣдніе остатки варварства встрѣчаются только въ самыхъ древнихъ сооруженіяхъ; хмерцы мало-по-малу замѣнили вдохновеніями собственнаго генія эти заимствованные плоды воображенія, и рѣзецъ ихъ создалъ убранства очищеннаго вкуса, фантастическій элементъ которыхъ всегда изященъ и разработанъ, такъ что безъ всякаго урона можетъ выдержать сравненіе съ тѣмъ, что было сдѣлано по этой части въ другихъ странахъ. Если большія сочиненія въ хмерскихъ барельефахъ не всегда достигаютъ совершенства, если камбоджскій ваятель не всегда справлялся съ перспективой и, наконецъ, если фигуры по своимъ формамъ и положеніямъ не осуществляютъ классической красоты греческаго типа, то, взамѣнъ того, большія изваянія на зданіяхъ отличаются качествами высшаго порядка: сцены всегда полны жизни, фантазіи и вдохновенія; порою въ нихъ царитъ нѣкоторая запутанность, но онѣ всегда дышатъ талантомъ, правдою, умомъ и игривостью. Легко-выступающіе дворцы и деревья служатъ фономъ; птицы на вѣтвяхъ, рыбы и гады, плавающіе въ водахъ, дикіе звѣри, пришедшіе въ ярость,

кони, запряженные въ колесницы,—все это обличаетъ тщательное изученіе подробностей. Что касается до сверхъестественныхъ животныхъ, то они такъ хорошо сочинены, что кажутся настоящими. Прибавимъ къ этому, что, благодаря излишеству богатства и фантазіи, различныя естественныя украшенія животныхъ, какъ, напри- мѣръ, узорчатые щиты черепахъ, перья птицъ, пятнистыя шкуры четвероногихъ и проч., превращались часто, не теряя своей общей формы и характера, въ цвѣты, чешуйки, листья и драгоценныя камни».

«Положенія отдѣльныхъ личностей совершенно естественны и лишены всякой жесткости. Глазу европейца, непривычному къ удивительной тѣлесной гибкости и обычнымъ позамъ индо-китайцевъ, эти положенія могутъ показаться принужденными; но они точнѣйшимъ образомъ воспроизводятъ дѣйствительность, и это даже кладетъ на нихъ печать самобытности, составляющей одно изъ ихъ достоинствъ. При видѣ хмерскихъ барельефовъ, кажется, будто присутствуешь на театральномъ представленіи, даваемомъ мѣстными актерами, костюмъ которыхъ и понынѣ мало измѣнился въ теченіи десяти вѣковъ. Между фигурами, изваянными полнымъ рельефомъ, почти нагія женщины восхитительны по лѣпкѣ и граціи. Ихъ наряды высѣчены удивительно. Самыя богатыя статуи дѣлались изъ золота и серебра, другія—изъ мѣди, камня и дерева. Деревянные статуи обыкновенно вызолачивались цѣликомъ, или же расписывались золотыми украшеніями; очень часто имъ врѣзывались глаза изъ перламутра, хрустала, или драгоценныхъ камней; иногда имъ, на подобіе джаинскихъ статуй, подвѣшивали серьги».

«Идолы божествъ, въ-одиночку или понѣскольку, помѣщались въ святилищахъ, въ глубинѣ галерей и подъ башнями. Статуи царей размѣщались иногда на бельведерахъ, среди садовъ».

«Превосходныя статуи Будды задумывались и сочинялись по правиламъ весьма характерной и своеобразной эстетики. У меня есть—говоритъ одна надпись буддійской эпохи—четыре красоты царя нагъ ¹⁾; широкія плечи, тонкій перехватъ стана, лицо, подобное полному мѣсяцу; тѣло мое не имѣетъ ни одного изъ тѣхъ недостатковъ, которые позорятъ безобразнаго карлу».

«Эти изображенія Будды—наиболѣе мягкія и женственныя; изваявшій ихъ рѣзецъ старался вызвать въ камнѣ мистическую

¹⁾ Нага—змѣя.

мысль. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ нѣчто африканское, что первоначально заставляло выводить Будду изъ негровъ. Но большинство изображеній Будды воспроизводитъ мѣстные типы, съ слегка сухощавыми формами, насквозь пропитанными желтою кровью, но съ прямымъ разрѣзомъ глазъ. Вѣки у нихъ опущены, и все лицо выражаетъ доброту и сильную восторженность. Это именно былъ типъ изображеній, присвоенный великому святому, который, презрѣвъ царское могущество, овладѣлъ собою, сбросилъ съ себя тѣлесныя путы и посвятилъ свою жизнь великому дѣлу возрожденія человѣчества. Такимъ представляютъ себѣ вѣрующіе Будду, когда онъ, съ высоты Нирваны, куда его возвело полное совершенство, обращаетъ свои взоры на землю, чтобы любовно созерцать набожную толпу, тѣснящуюся у подножія его алтарей (рис. 4). Многія изъ статуй сохранили слѣды легкаго слоя черной или красной окраски, или признаки позолоты, которая нѣкогда покрывала ихъ и придавала имъ законченность. Есть между ними и такія, которыя, и безъ всякой окраски, кажутся совершенно законченными; хотя форма едва обрисовывается, однако это не мѣшаетъ камню дышать во всѣхъ своихъ частяхъ. Въ нихъ не видно почти ни одного изъ тѣхъ божественныхъ признаковъ Сакіа Муни, которые и породили такое множество совсѣмъ безобразныхъ буддійскихъ изображеній, будучи исполнены неискусными мастерами; хмерскіе ваятели сохранили только курчавые волосы, какъ признакъ красоты, и легкую вытянутость нижней части ушей, обусловливаемую сохранившимся донинѣ обычаемъ носить тяжелыя серьги».



Рис. 4 Голова Будды изъ галерей Понте-Преа-Хана.

Кромѣ монументальной скульптуры, хмерское искусство проявляется также въ лѣпной работѣ на разныхъ мелкихъ издѣліяхъ.

Такъ, напримѣръ, въ развалинахъ Ангкоръ-Тома, въ размытой водою землѣ, замѣтны во множествѣ остатки гончарныхъ издѣлій, и среди нихъ попадаются образцы, свидѣтельствующіе о высокомъ развитіи искусства. Французская экспедиція набрала множество такихъ обломковъ. Прекраснымъ образчикомъ ихъ могутъ служить осколки глиняныхъ вазъ, ручки которыхъ образуютъ три слоновыя головы, съ хоботами, связанными вмѣстѣ вѣтками (рис. 5). Рисунокъ ихъ тѣмъ болѣе интересенъ, что самыя обломки утрачены французами въ дорогѣ.

Присутствіе подобныхъ черепковъ въ землѣ объясняется показаніемъ Абея Ремюза: «прахъ мертвыхъ хранился въ золотыхъ и серебряныхъ урнахъ; бѣдные употребляли съ тою же цѣлью росписныя урны изъ обожженной глины».

Остается сказать нѣсколько словъ объ одной особой отрасли ваянія—рѣзбѣ по дереву.

Основываясь на барельефахъ, которые даютъ намъ изображенія не только жилищъ, но и множества разной утвари, какъ, напри- мѣръ, слоновыхъ сѣделъ, колесницъ, паланкиновъ и пр., рѣзба по дереву была у хмерцевъ въ большемъ употребленіи и даже пережила ваяніе. Сравнительно позднія сооруженія, каковы, на- примѣръ, Вьенъ-Шанъ, въ Лаосѣ, пагоды Луангъ-Прабанга и Ксіенгъ-Гонга, представляютъ любопытныя образчики этого иску- ства. Но самая замѣчательная рѣзба находится въ камбоджскомъ храмѣ въ селеніи Борибунѣ, въ области Пурса, на югъ отъ Великаго Озера. По выбору изображеній и по ихъ исполненію, здѣшняя рѣзба напоминаетъ барельефы Ангкоръ-Вата.

Относительно древней хмерской живописи почти нѣчего ска- зать. Самъ Делапортъ сообщаетъ приблизительно лишь слѣдующія свѣдѣнія о ней: «О живописи хмерцевъ можно судить только по современнымъ произведеніямъ мѣстныхъ живописцевъ, получаю- щихъ художественное образованіе и вдохновеніе въ Бангкокѣ, ум- ственномъ и артистическомъ центрѣ современнаго Индо-Китая. Ста- ринныхъ фресокъ почти совсѣмъ не сохранилось; но по едва замѣт- нымъ слѣдамъ ихъ, уцѣлѣвшимъ кое-гдѣ, напримѣръ въ Ангкоръ- Ватѣ и въ другихъ мѣстахъ, слѣдуетъ заключить, что въ древней Камбоджѣ монументальная живопись процвѣтала параллельно съ монументальною скульптурою».

Таково, въ общихъ чертахъ, искусство, съ чудесами котораго Европа познакомилась впервые, благодаря трудамъ Делапорта.

Остается пожелать, чтобы изученіе этого искусства не остановилось на полдорогѣ, и чтобы созданіямъ хмерскихъ артистовъ было отведено надлежащее мѣсто въ исторіи художествъ.



Рис. 5. Ручка глиняной вазы, изъ развалинъ Анкгоръ-Тома.



ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ ЛІОНАРДО ДА-ВИНЧИ.

Статья Эвixa Франца.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Копію.—«Cena di Raffaele» Марка Антонія.—Гравюра Морена.



ожетъ быть, самою раннею изъ существующихъ копій съ картины Ліонардо должна считаться копія, находящаяся въ Миланскомъ госпиталѣ, извѣстномъ подъ названіемъ «Spedale Maggiore». Она относится къ началу XVI вѣка и написана аль-фреско на правой стѣнѣ бывшаго рефекторія. Фигуры въ ней меньше по размѣру, чѣмъ въ оригиналѣ, хотя она и занимаетъ пространство около тринадцати аршинъ въ ширину и четырехъ въ вышину. Хотя эта копія исполнена старательно, однако она не передаетъ стиля оригинала и своею рѣзкостью контуровъ скорѣе напоминаетъ Мантенью, не отличаясь, впрочемъ, увѣреннымъ и твердымъ рисункомъ этого мастера. Разстоянія между фигурами здѣсь инныя, а также измѣнены жесты и фізіономіи отдѣльных дѣйствующихъ лицъ, такъ что здѣсь мы видимъ не столько воспроизведеніе картины Ліонардо, сколько вольное подражаніе ей. У Оомы и Оаддея незамѣтно лѣвой кисти руки; Варѣоломей представленъ безбородымъ, Андрей и Филиппъ походятъ на Петра и Іоанна. Надъ всѣми головами, кромѣ голо-

вы Иуды, изображены нимбы. Въ краскахъ сдѣланы произвольныя измѣненія; въ помѣщеніи, гдѣ собрались апостолы, прибавлено два боковыхъ окна.

Другую копію, находящуюся въ миланскомъ монастырѣ св. Варнавы, Босси ⁷⁹⁾, приписываетъ Марку Оджоне ⁸⁰⁾. Высота ея—два аршина, а длина четыре съ половиною. Многое въ ней представлено только въ наброскѣ, особенно часть, занимающая пространство ниже линіи стола. Повидимому, художникъ сдѣлалъ эту копію для самого себя, съ цѣлью пользоваться ею при болѣе крупныхъ работахъ.

Въ картинѣ этой замѣчается много недостатковъ, особенно въ отношеніи рукъ апостоловъ; но *ни на одной изъ копій Марка д'Оджоне не отсутствуетъ кисть руки апостола Ѳомы*. На столѣ нѣтъ никакой посуды, а въ архитектурной части сдѣланы произвольныя измѣненія. Главное достоинство копіи заключается все-таки въ головахъ апостоловъ, хотя и въ этомъ отношеніи художникъ не безупреченъ и воспроизводитъ типы болѣе низкаго характера.

Обѣ упомянутыя копіи Босси съ увѣренностью приписываетъ Марку, хотя время ихъ исполненія имъ не указывается. Копію же въ Кастеллацо, въ монастырѣ іеронимитовъ, онъ относитъ къ 1514 г., между тѣмъ, какъ копія, существующая въ Павіи, была написана немногимъ раньше или немногимъ позже этого же года. Іеронимиты въ Кастеллацо и картезіанцы въ Павіи желали сильно владѣть копіей съ знаменитаго произведенія, украшавшаго рефекторій доминиканской обители въ Миланѣ, и при томъ работою по крайней мѣрѣ кого-либо изъ художниковъ Леонардовской школы. Но въ ту пору, къ которой относятся обѣ копіи, важнѣйшіе представители миланской живописной школы, Чезаре да-Сесто и Бернардино Луини, по всей вѣроятности, находились въ Римѣ, куда привлекала мастеровъ со всей Италіи слава Рафаеля. Больтраффіо,

⁷⁹⁾ Bossi, Del Cenacolo di L da Vinci, стр. 131. На краю одеждъ имъ прочитано нѣсколько надписей: у Андрея — «Post Petrum principem Andreas», у Иуды — «Juda Scariot», у Филиппа — «Jacobus, Alpheus». Іаковъ старшій названъ Симономъ, Ѳома — Ѳаддеемъ; при фигурѣ Христа написано: «Rex gloriae».

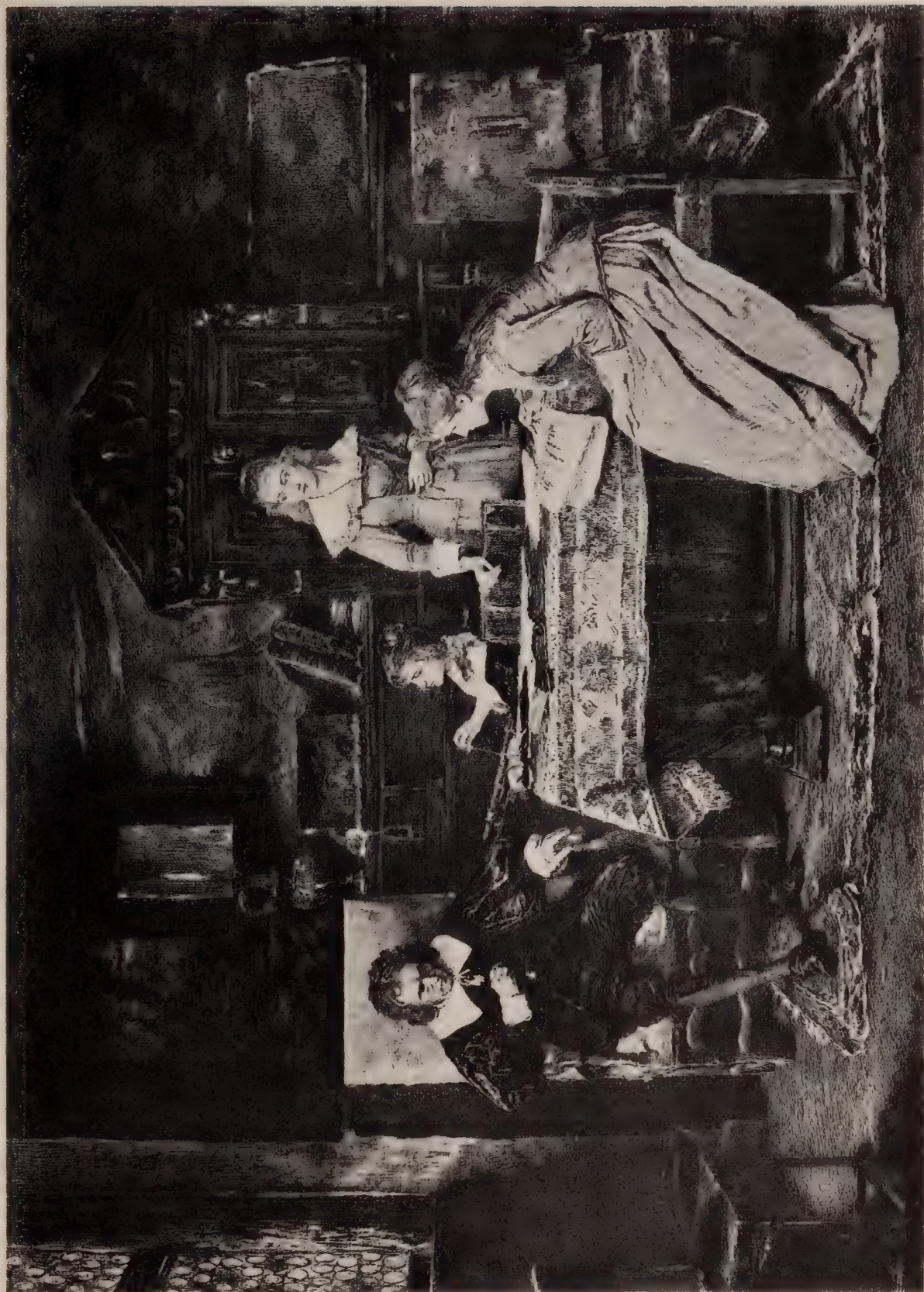
⁸⁰⁾ О Маркѣ д'Оджоне, котораго иные называютъ также Ogiono, Ugion и Uggiono, у Бальдинуччи и Ланци говорится очень немного. Бывшая прежде въ S. Maria, въ Миланѣ, а нынѣ находящаяся въ галерей Брера картина: «Архистратигъ Михаилъ, низвергающій діавола въ преисподнюю», подписана однимъ именемъ: «Marcus». По каталогу названной галереи, въ ней имѣется еще пять картинъ этого художника. Изъ приведеннаго у Ланци некролога видно, что Марко умеръ аъ 1530 г. Ср. Вазари IV, 52, указ. изд. Вазари, впрочемъ, называетъ его «Marco d'Ugghioni che in Santa Maria della Pace fece il Transito di Nostra Donna e le Nozze di Cana Galilee»

будучи богатымъ дворяниномъ, едва-ли занимался писаніемъ копій, которыя не могли ему доставить особенной славы. Франческо Мельци, вообще не оставившій послѣ себя крупныхъ произведеній, былъ тогда, вмѣстѣ съ Салаино, въ Римѣ, гдѣ находился и Ліонардо (1514—1515 г.)⁸¹). За отсутствіемъ наиболѣе выдающихся представителей миланской школы, весьма естественно было обратиться къ Марко съ заказомъ для Кастеллаццо и Чертозы. То обстоятельство, что, по случаю отбытія лучшихъ мастеровъ изъ Милана, Марко имѣлъ тамъ много заказовъ, было, какъ надо думать, причиною, по которой копія, предназначавшаяся для Чертозы, была написана имъ масляными красками, при содѣйствіи одного изъ его товарищей. Въ Лондонской академіи художествъ хранится подъ стекломъ подписанная именемъ Марко д'Оджоне и хорошо исполненная масляными же красками копія, одинаковаго размѣра съ оригиналомъ; но ее трудно разсмотрѣть, такъ какъ она дурно повѣшена. По словамъ одного компетентнаго художественнаго критика, имѣвшаго недавно возможность изучить ее, она имѣетъ нѣкоторыя достоинства и хорошо сохранилась; но, къ сожалѣнію, вслѣдствіе узкости залы, гдѣ она виситъ, нѣтъ возможности ее фотографировать⁸²).

Исполненная аль-фреско копія въ Кастеллаццо имѣетъ въ длину шесть аршинъ, а въ ширину двѣнадцать, и вставлена въ современную ей раму. Въ этой копіи замѣчаются также значительныя отступленія отъ оригинала и произвольныя перемѣны. Въ ландшафтѣ, на заднемъ планѣ, введены зданія; обои на стѣнахъ горницы не подѣлены на квадраты, а представляютъ пеструю сѣть цвѣтовъ по темнозеленому полю. Балки на потолкѣ снабжены желтыми линіями, а полъ выкрашенъ въ красный цвѣтъ съ зелеными полосами. Колера одеждъ также измѣнены. Ультрамаринъ

⁸¹) Ліонардо, 24 сент. 1514 г., выѣхалъ въ Римъ. Ср. Cod. Segn. B. стр. 1.: «Partii da Milano per Roma addi 24 di settembre con Giovanni, Francisco Melzi, Salai, Lorenzo e il Fanfoia». Въ томъ же кодексѣ, къ одному рисунку приписано: «Sulla riva del Po, vicino a Sant' Angelo nel 1514 addi 27 settembre». Послѣ битвы при Мариньяно (10 сент. 1515 г.), Ліонардо сталъ думать о путешествіи во Францію, такъ какъ въ Римѣ, рядомъ съ Микелемъ-Анджело, для него не представлялось удобной почвы. Въ декабрѣ уже онъ прибылъ въ Болонью, чтобы быть свидѣтелемъ при заключеніи конкордата между Францискомъ I и папой Львомъ X. Въ 1516 г. онъ отправился во Францію, въ званіи придворнаго живописца французскаго короля, съ жалованьемъ въ 700 скуди. Ср. Milanese, I. c. 10. 73. 90.

⁸²) Richter, I. c. p. 26: «The last (copie in the Diploma Gallery of the Royal Academy) is the most celebrated of them, yet in the drawing of the heads the pupil has certainly not kept closely to his master's model. As regards technical treatment, too, it differs much from other authentic works by d'Oggionno. The author of this valuable picture is far more likely to have been Gian Pietrini, a very clever pupil of Leonardo's».



Мильтонъ диктуеъ своимъ ученикамъ. Потерянный Рай»

играетъ здѣсь большую роль и во многихъ мѣстахъ отскобленъ чьими-то варварскими руками. Колоритъ тѣла отличается однообразнымъ, красноватымъ тономъ, за исключеніемъ фигуръ Іоанна и Іуды; волосы трактованы также на одинъ и тотъ же ладъ, рисунокъ не ровенъ, головы тяжеловаты, жесты неуклюжи, руки слишкомъ малы и вообще неправильно нарисованы. Въ фигурѣ Спасителя, шея толста и нѣтъ плечъ. Босси срисовалъ головы, а также и кое-что изъ второстепенныхъ деталей этой картины.

О копіи, находившейся первоначально въ Павійской Чертозѣ, упоминаетъ Бальдинуччи, которому копія въ Кастеллацо осталась неизвѣстною. По размѣрамъ, она почти одинакова съ предыдущей. Изъ Чертозы она перешла къ одному миланскому продавцу картинъ. Она написана на холстѣ, хорошо сохранилась и лишь нѣсколько потемнѣла. Нѣкоторыя изъ головъ, по свидѣтельству Босси, прекрасны и пластичны; въ другихъ же художникъ пересилилъ экспрессию и даже впалъ въ каррикатуру; менѣе всего вышли у него удачны головы Спасителя и ап. Филиппа. Босси неоднократно видалъ эту копію въ Миланской академіи, гдѣ она была выставлена у скульптора Франки. Оттуда она перешла въ другія руки. Живописецъ Сантагостино, въ изданномъ имъ въ 1671 г. сочиненіи, называетъ ее «столь же прекрасною, какъ и самый оригиналъ»; но за то, относительно послѣдняго, онъ говоритъ, что картина «до того испорчена, что представляетъ для глазъ мало удовольствія». По мнѣнію Босси, обѣ копіи суть снимки съ небольшой картины, наход. въ ц. св. Варнавы, на которой одежды безцвѣтны, а у фигуръ вовсе не было ногъ, приписанныхъ лишь впослѣдствіи, въ разное время. Однако, не смотря на подобныя разности, во всѣхъ трехъ видна кисть одного и того же художника, такъ какъ онѣ лишь очень мало отличаются одна отъ другой.

Сенъ-Жерменская копія, по мнѣнію Босси, относится приблизительно къ 1517 г. и была исполнена, будто бы, по заказу французскаго короля Франциска I, который высоко цѣнилъ ея подлинникъ. Впрочемъ, нѣкоторые писатели приписываютъ ее Луини Старшему. Въ 1517 г., эта копія была привезена въ Парижъ и находилась въ у. Сенъ-Жерменъ-д'Оксеруа, пока не погибла во время революціи. Объ этой картинѣ упоминаютъ Леписье, Леконтъ и д'Аржанвиль.

Эскованская копія составляла повтореніе С.-Жерменской и была заказана коннетаблемъ Монморанси для его замка Эскованъ. Боттари, въ своихъ дополненіяхъ къ жизнеописанію Леонардо, за-

мѣчаетъ, что эта копія въ его время находилась еще въ сохранности. Такъ какъ Челлини называетъ французовъ «gente rossa», то художественное достоинство этой копіи, вѣроятно, было не велико.

Копія Бенедиктинтскаго монастыря, близъ Мантуи, обыкновенно приписывается Фра-Джироламо Монсиньоре-Доменикано, ученику Мантеньи. Она писана масляными красками на холстѣ. Когда, еще при жизни Босси, послѣдовало закрытіе упомянутаго монастыря, то картина была куплена частнымъ лицомъ и перевезена въ Сассуоло. Отсюда покупатель переслалъ ее потомъ въ Модену, но Босси не видѣлъ ее тамъ. Какъ бы то ни было, Вазари упоминаетъ объ этомъ Фра-Джироламо въ томъ мѣстѣ своего жизнеописанія Джироламо да-Капри, гдѣ говорится о произведеніяхъ живописи, находившихся въ С.-Бенедетто ⁸³⁾.

Ватиканскій коверъ, упоминаемый патеромъ Рестою въ указателѣ къ «Parnasso de' pittori», былъ изготовленъ по приказу французскаго короля Франциска I, для подарка папѣ Клименту; оригиналомъ для него служила С.-Жерменская копія. Боттари замѣчаетъ, что коверъ былъ въ его время уже такъ попорченъ, что всякое художественное значеніе его утратилось. Фономъ для сцены здѣсь служилъ, какъ-бы для намекъ на трапезу Евхаристіи, трельяжъ изъ виноградныхъ лозъ, и это значительно вредило серьезности общей композиціи. Ланци также упоминаетъ объ этой копіи. Босси не разъ случалось видѣть въ Римѣ этотъ коверъ, но онъ нашелъ его столь неудачно исполненнымъ и до такой степени измѣнившимся вслѣдствіе частой починки, что не обратилъ на него особеннаго вниманія.

Въ рефекторіи монастыря делла-Виттальбіа, въ Миланѣ, влѣво отъ стараго входа, находится также снимокъ съ Ліонардовской «Тайной Вечери». Эта зала ниже рефекторія въ монастырѣ S. Maria dalle Grazie, но почти такъ же широка, какъ и она; ширина ея почти цѣликомъ занята упомянутой копіей, за исключеніемъ двухъ небольшихъ пилястръ, обрамливающихъ ее по бокамъ. Въ архитектурѣ на картинѣ сдѣланы произвольныя перемѣны. Не смотря на одинаковую ширину копіи и оригинала, фигуры въ первой, въ

⁸³⁾ «Nel medesimo luogo è di mano di un frate Girolamo converso di S. Domenico nel refettorio in testa come altrove s'è ragionato, in un quadro a obio ritratto il bellissimo Cenacolo che fece in Milano a S. Maria delle Grazie Lionardo da Vinci, ritratto dico tanto bene ch' io ne stupii; della qual cosa fo volentieri di nuova memoria avendo veduto quest'anno 1566 in Milano l'originale di Lionardo tanto malcondotto che non si scorge più se non una macchia abbagliata, onde la pietà di questo buon padre renderà sempre testimonio in questa parte della virtù di Lionardo.

противоположность фигурамъ послѣдняго, не превышаютъ величины натуры, а потому промежутки между ними значительнѣе. Эта копія, повидимому принадлежитъ къ болѣе позднимъ, и Босси относитъ ее къ 1560. Выраженіе лицъ въ ней утрировано и впадаетъ почти въ каррикатуру. Свѣтъ падаетъ справа, вслѣдствіе чего получается иное распредѣленіе тѣней, а чрезъ это, въ свою очередь, измѣняется и впечатлѣніе, производимое вообще композиціею. Въ другомъ миланскомъ монастырѣ, «делла-Паче», есть копія, исполненная Ломатто въ его молодости, приблизительно въ 1561 г.; но, кажется, даже и самъ художникъ, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ, придавалъ ей мало цѣны, хотя въ своихъ «Grotteschi», кн. II, и посвятилъ ей особый сонетъ ⁸⁴).

Босси признаетъ эту копію менѣе чѣмъ посредственною. Стѣна здѣсь имѣетъ $14\frac{1}{2}$ аршинъ ширины и $6\frac{3}{4}$ вышины. Задній планъ представляетъ два, довольно странныя, отверстія, раздѣленные пилястрами; съ боковъ также, вмѣсто ковровъ, представлены двери. Цвѣта одежды произвольно измѣнены, тѣло отличается блѣдностью, рисунокъ кажется вымученнымъ и изысканнымъ. Тѣмъ не менѣе, Дюфренъ хвалитъ эту живопись, что заставляетъ Босси замѣтить: «отзывъ Дюффрена показываетъ, чего стоитъ сужденіе какого-нибудь Сантагостино или Бартоломео да-Сіена о копіи въ Чертозѣ».

Депагавъ, въ своемъ перечнѣ воспроизведеній «Тайной Вечери», упоминаетъ еще о копіи, будто-бы находящейся въ Монастеро-Маджоре, и называетъ ее прекрасною и сохранившеюся (*assai bella e conservata*). То же самое говорятъ съ его словъ Фіорилло, делла-Валле, Аморетти и другіе. Но, на самомъ дѣлѣ, оказывается, что этой копіи не существуетъ. Поводомъ же къ вышеприведенному увѣренію, можетъ быть, послужили нѣкоторыя, составляющія подражаніе апостоламъ Ліонардо, фигуры, изображенныя въ одной капеллѣ на картинѣ «Крестной смерти Спасителя», написанная *in tempera*. «Тайная Вечера» Ломатто, которому принадлежитъ въ ней и самая композиція, находилась сперва въ рефекторіи, откуда, по предложенію Босси, ее перемѣстили въ Миланскую академію художествъ. Копія въ приходской церкви Понте-Каприаска, на стѣнѣ, противоположной главному алтарю, даетъ имена апостоловъ, и притомъ въ одинаковой по-

⁸⁴) Pianse mesto Francesco Rè di Franza
Quando il Melzi che morto era gli disse
Il Vinci, che in Milan mentre che visse
La Cena pinse ch'ogni altra opra avanza.

Questa ritrassi anch' io in quella stanza
Dove mangiano i frati senza risse
Nella pace, ove da niun mai si misse
Disturbo nella lor antica usanza.

слѣдовательности съ Миланскимъ оригиналомъ «Тайной Вечери», а именно въ такомъ порядкѣ: Варѣоломей, Іаковъ младшій, Андрей, Петръ, Іуда, Іоаннъ, Спаситель, Іаковъ старшій, Ѳома, Филиппъ, Матѣей, Ѳаддей и Симонъ.

Въ этой копіи, написанной *al fresco* и довольно грубо, фигуры имѣютъ натуральную величину. Художникъ, при своей работѣ, вѣроятно пользовался или только рисункомъ, или же снимкомъ, сдѣланнымъ лишь одною краскою, такъ какъ у него распредѣленіе цвѣтовъ оказывается мало соотвѣтствующимъ оригиналу. Любопытно, что въ этой копіи рука ап. Петра обнажена до локтя, а у ап. Ѳомы не видно одной изъ кистей рукъ. Головы же характеризованы, вообще говоря, недостаточно. По крайней мѣрѣ здѣсь не замѣчается произвольныхъ отступленій отъ оригинальной композиціи, столь портящихъ нѣкоторыя другія копіи съ творенія Ліонардо. За то художникомъ не соблюдена здѣсь благородная простота оригинала въ отношеніи архитектуры, и стѣны горницы черезчуръ изукрашены, безъ всякой къ тому надобности. Голова Спасителя не выдѣляется на фонѣ ландшафта, какъ въ картинѣ Ліонардо, но среднее отверстіе задней стѣны закрыто, тогда какъ сквозь оба боковыя отверстія видны двѣ сцены, прибавленныя художникомъ: «Жертвоприношеніе Исаака» и «Молитва Христа на Елеонской горѣ»; къ тому-же исполнены онѣ довольно слабо. По приводимому у Босси показанію мѣстнаго священника въ Понте-Каприаскѣ отъ 12 ноября 1809 г., эта копія, какъ гласитъ давнишнее преданіе, относится къ 1520 г., когда въ Понте-Каприаку прибылъ нѣкій молодой живописецъ, навлекшій на себя гнѣвъ своего правительства и вынужденный покинуть Миланъ. Босси приписываетъ это произведеніе Пьетро Луини, сыну Бернардо Ломатцо, посвятившій одинъ изъ своихъ сонетовъ артистической фамиліи Луини ⁸⁵⁾, также называетъ Пьетро авторомъ разсмотрѣнной нами копіи.

Босси сообщаетъ, что на одной изъ пилястръ онъ прочелъ указа-

⁸⁵⁾ E vostra fama sale
Ancor più in alto per l'arte del porre
In versi quel che in mente vi trascorre.
E a questa meta corre
Ciascun dei tre vostri figlinol, tra' quali
Evangelista e Pietro sono uguali
Nel pinger: ma più vali
Tu Aurelio, la cui mente più alto spira
Come per l'opre tue si vede e mira.

Oltre che in dolce lira
Dolce canti i pensier e i tuoi disegni
Dispiegandoli in versi ornati e degni.
E perchè ognun v'insegni,
Tutti tre siete di pel biondo e vago,
Qual fù del vostro genitor l'imago.

ніе на то, что эта картина была реставрирована въ 1565 г. Эта дата согласуется съ возрастомъ Пьетро Луини, съ которымъ былъ друженъ Ломаццо. Кромѣ того, изъ того обстоятельства, что оба сюжета: «Жертвоприношеніе Авраама» и «Молитва Христа на Елеонской горѣ», встрѣчаются также въ «Тайной Вечери», исполненной Бернардиномъ Луини для города Лугано, Босси выводитъ заключеніе, что Пьетро, сынъ Бернардино, включилъ эти сцены въ свою копію съ Ліонардо изъ-за уваженія къ памяти отца.

Копія, хранящаяся въ рефекторіи Эскуріала, если вѣрить Кардучо, написана по заказу испанскаго короля Филиппа II. Франсиско де-лосъ-Сантосъ въ своемъ описаніи Эскуріала, сообщаетъ, что эта копія была поднесена королю въ Валенсіи, а Хименесъ, дополнившій трудъ де-лосъ-Сантоса спискомъ именъ художниковъ, украсившихъ Эскуріаль своими произведеніями, также съ похвалою отзывается объ этой картинѣ. Зданіе Эскуріала было заложено не раньше 1563 года; поэтому упомянутая копія могла быть изготовлена для Эскуриальскаго рефекторія лишь спустя нѣсколько времени, и при томъ тогда, когда оригиналъ уже значительно пострадалъ, а школа Ліонардо почти совершенно угасла. Какъ бы то ни было, живописецъ Лебрёнъ, проѣздомъ черезъ Миланъ, увѣрялъ Босси, что Эскуриальская копія имѣетъ свою цѣну и хорошо сохранилась.

Монастырь Санъ-Винченцо въ Миланѣ также гордился принадлежащей ему копіей съ «Тайной Вечери» да-Винчи, писанной *al fresco*, съ фигурами въ человѣческій ростъ. Манера письма напоминаетъ школу Луини. Такъ какъ монастырская церковь была росписана, главнымъ образомъ, Пьетро Ньокки, значительнѣйшимъ изъ учениковъ Аврелія Луини, то, быть можетъ, ему слѣдуетъ приписать и эту копію, которая, впрочемъ, не дѣлаетъ особенной чести его мастерству.

Копія въ Сесто-Календе, находящаяся на лѣвой стѣнѣ капеллы св. Петра,—весьма неважная фреска. И здѣсь на заднемъ планѣ мы видимъ добавленія: «Созданіе Евы» и «Грѣхопаденіе Адама». Копія снабжена надписью: *Ioannes Baptista Torillus de Cureia Vallis Lugani pingebat, anno 1581. Sorietas Smi Corporis Christi ex elemosynis hoc fieri fecit anno 1612—2616.*

Поздняя копія, находящаяся въ Амброзіамской бібліотекѣ, относится къ 1612—1616 годамъ. Какъ уже было упомянуто выше, кардиналъ Ф. Борромео говоритъ о ней въ своемъ «*Museum*». На ней имѣется надпись: «*Reliquiae coenaculi fugientes hac tabula excepta*

sunt ut conservaretur Leonardi opus». Къ сожалѣнію, картина эта очень потускнѣла по причинѣ свойства красокъ, которыми она исполнена, такъ что совершенно нарушилась гармонія ея общаго колорита. Первоначально художникъ скопировалъ всего лишь три головы, наиболѣе уцѣлѣвшія, а затѣмъ, ему, съ большимъ трудомъ и при помощи различныхъ вспомогательныхъ средствъ, удалось возстановить всѣ 13 головъ. Это показываетъ, въ какомъ печальномъ видѣ находился въ то время подлинникъ Ліонардо. На копіи довольно вѣрно переданы расположеніе отдѣльныхъ фигуръ и характеризующія ихъ въ подлинникѣ движенія. Наименѣе удовлетворительно воспроизведенъ ликъ Христа, изъ чего можно заключить, до какой степени уже былъ попорченъ въ ту пору оригиналъ этого центрального, по своему величію, пункта всей композиціи. Вслѣдствіе этого, копировальщикъ выказалъ здѣсь собственную манеру больше, чѣмъ въ прочихъ частяхъ картины. Его рисунокъ довольно произволенъ также въ изображеніи кистей рукъ у ап. Филиппа, отличается манерностью и напоминаетъ рисунокъ Прокаччино. Съ той же неровностью въ исполненіи передана и одежда дѣйствующихъ лицъ, въ которой нѣкоторыя части выписаны очень тщательно, а другія небрежно и неопредѣлительно,—то и другое, смотря по состоянію даннаго мѣста въ пострадавшемъ оригиналѣ. Авторъ этой копіи назывался Бьянки и имѣлъ прозвище Веспино. Объ его работахъ говорится у Сормани и Торри, но другихъ извѣстій о немъ не сохранилось. Тѣмъ не менѣе основатель Амброзіанской бібліотеки, повидимому, цѣнилъ его высоко, такъ какъ называлъ его «*probatus pictor*»⁸⁶⁾). Сверхъ копіи съ «Тайной Вечери», Бьянки Веспино сдѣлалъ нѣсколько другихъ копій. Его произведенія обличаютъ подражательность стилю Ліонардо, хотя и слабы до крайности въ отношеніи колорита. Къ лучшимъ трудамъ этого живописца принадлежатъ копіи съ головъ Луини старшаго.

Изъ школы Прокаччино, быть можетъ, вышелъ также художникъ, написавшій посредственную копію съ творенія Ліонардо, на-

⁸⁶⁾ Въ архивѣ Амброзіанской бібліотеки, въ каталогѣ ея картинъ. Босси нашелъ слѣдующую замѣтку: «Il Cenacolo di Lionardo copiato da quello che si vede nel monastero delle Grazie da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, lungo braccia 13 e alto 1 1/2».

La Madonna grande di Lionardo copiata da messer Andrea Bianchi detto il Vespino sopra una tavola alta braccia tre e once due e larga 2 braccia senza cornice. Una Madonna con S. Anna e Cristo bambino che scherza con l'agnello dipinta da messer A. Bianchi detto il Vespino, non copiandola da altro quadro simile dipinto ma solo imilandola dal Cartone di Lionardo. E senza cornice è alta braccia due e mezzo e larga due» и пр.

ходящуюся въ упраздненномъ монастырѣ Санъ-Микеле-алла-Кьюза. Это—собственно фреска, съ фигурами въ натуральную величину. Въ ней преобладаетъ почти полный произволъ, причемъ къ дѣйствующимъ лицамъ прибавлено нѣсколько человѣкъ, подающихъ кушанья. Надпись въ верхней части картины указываетъ на годъ ея происхожденія—1626-ой.

Босси пересмотрѣлъ всѣ важнѣйшія копіи съ «Тайной Вечери» Ліонардо, прежде чѣмъ принялся за таковую самъ, въ маѣ 1807 г. Онъ изготавилъ картонъ одинаковыхъ размѣровъ съ оригиналомъ, предварительно не одинъ разъ срисовавъ отдѣльныя части Ліонардовской картины; при этомъ онъ пользовался копіями Понте-Каприаска, Кастеллаццо и Амброзіанской библіотеки. Подъ руководствомъ того же Босси была исполнена большая мозаика, находящаяся въ итальянской церкви въ Вѣнѣ.

Наконецъ, извѣстенъ рисунокъ, сдѣланный Рембрандтомъ съ дивной картины и находящійся въ коллекціи гравюръ Берлинскаго музея.

Вліяніе Ліонардовской композиціи замѣтно въ гравюрѣ Марка-Антонія Раймонди: «Cena di Raffaello». Здѣсь мы видимъ открытое помѣщеніе, съ пилястрами и колоннами, съ тремя пролетами на заднемъ планѣ, сквозь которые открывается видъ на гористую мѣстность. Архитектурная часть изображенія выдержана въ стилѣ ранняго Возрожденія. Фигуры апостоловъ размѣщены за длиннымъ столомъ такъ, что двоимъ изъ нихъ приходится сидѣть на-половину за передней стороною стола. Христосъ, устремивъ опечаленный взоръ впередъ, держитъ на столѣ обѣ руки. Его ликъ не отличается особенною изящностью и красотою. Голова его держится прямо; волосы на ней длинны, и ее одну, среди прочихъ головъ, окружаетъ такъ называемый крестовый нимбъ. Передъ Христомъ лежатъ на столѣ ножикъ и хлѣбъ, надрѣзанный крестообразно⁸⁷⁾. Кромѣ того, на столѣ видно нѣсколько сосудовъ и остатки пасхальнаго агнца. Подлѣ Христа сидитъ ап. Петръ, держа въ правой рукѣ ножъ и приложивъ лѣвую къ своей груди, какъ-бы увѣряя этимъ жестомъ въ своей невинности. Изъ-за Іуды, сидящаго рядомъ съ Петромъ, выдается другой апостолъ, съ вопросительнымъ видомъ положившій къ нему на плечо лѣвую руку.

⁸⁷⁾ Надрѣзывать хлѣбъ было въ обычаѣ у римлянъ. Ср. Horatii Epist. I, 17, v. 49; Martial., Epigr. III, 76: Nec te liba juvant, nec secta quadra placentе.

Иуда, чрезъ свою подпертую лѣвую руку, смотритъ по направленію къ зрителю картины. Далѣе слѣдуетъ пирамидально возвышающаяся группа трехъ апостоловъ: средній въ ужасѣ всплеснулъ руками и обернулся къ своимъ двумъ товарищамъ. Слева отъ Христа находится св. Іоаннъ — единственный апостолъ, представленный безъ бороды; обѣими руками онъ указываетъ на свою грудь, повернувшись лицомъ къ Спасителю. За нимъ помѣщается группа еще трехъ апостоловъ, изъ которыхъ одинъ обращается къ двумъ остальнымъ съ оживленною рѣчью.

Характеристика лицъ здѣсь крайне слаба, такъ что, за исключеніемъ Іоанна и Петра, нельзя узнать ни одного апостола, и хотя живое движеніе объемлетъ всю композицію, однако въ немъ не достааетъ выраженія разнообразныхъ настроеній. Очевидно, художникъ не пользовался евангельскимъ рассказомъ, какъ источникомъ сочиненія. Отношеніе же его къ произведенію Ліонардо ограничилось тѣмъ, что въ фигурахъ Петра, Иуды и третьяго апостола онъ подражалъ группѣ великаго мастера; жестъ ап. Іоанна соответствуетъ у него также движенію рукъ ап. Филиппа на картинѣ да-Винчи. Только вопрошающимъ является здѣсь не Петръ, а Иуда глядитъ въ сторону отъ картины. Не смотря на мрачность и несимпатичность фізіономіи предателя, въ грубыхъ чертахъ его нѣтъ ничего характернаго, чѣмъ наоборотъ, такъ преисполненно лицо Иуды у Ліонардо.

При сравненіи этой Рафаелевской композиціи съ шедевромъ Ліонардо, достоинства послѣдняго выступаютъ еще съ большимъ блескомъ. Въ немъ одномъ совмѣщены и единство основной мысли, и тонко переданныя настроенія отдѣльныхъ лицъ, и до мельчайшихъ подробностей строго выдержанная характеристика; въ немъ одномъ слились въ дивный аккордъ духъ и матерія, форма и идея, простота и величіе, божественное и человѣческое. Все высокое, что въ столь сильной степени выразилъ Джотто въ своихъ великихъ по ихъ драматизму произведеніяхъ, находящихся въ Ассизи, Флоренціи и Падуѣ, — все это Ліонардо уразумѣлъ, какъ никто другой. Сокровища, унаслѣдованныя отъ великаго предшественника, онъ сдѣлалъ доступными міру, придавъ имъ чарующую прелесть болѣе совершенныхъ художественныхъ формъ, составлявшихъ достояніе тогдашней эпохи. Подобно Джотто въ его «Pietà», онъ далъ просторъ цѣлому морю чувствъ, бурнымъ движеніемъ своимъ потрясающимъ двѣнадцать колоннъ, на которыхъ долженъ потомъ утвердиться новый строй жизни; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ

твердою, увѣренною рукою направилъ эти, имъ же самимъ разнуданныя силы, къ единой великой цѣли—осязательному выраженію божественности. Изъ массы бушующихъ звуковъ возникаетъ дивная симфонія; надъ бѣшенно-взволнованнымъ моремъ возстаетъ лучезарное солнце, несравненный ликъ Спасителя, предвѣчнаго Слова, «имъ же вся быша», и въ этомъ обликѣ мы созерцаемъ новый и лучшій міръ, міръ свѣта и просвѣтленія -- міръ, въ которомъ умолкла всякая земная страсть, поглощенная божественнымъ началомъ; въ немъ созерцаемъ мы новое небо и новую землю, въ которыхъ Богочеловѣкъ воцаряется на вѣки.

Въ 1800 г. вышла въ свѣтъ великолѣпная гравюра «Тайной Вечери», исполненная Рафаелемъ Моргеномъ. Она лучше и ближе всѣхъ другихъ передаетъ великое твореніе да-Винчи. Правда, ее можно упрекнуть за свойственную тому времени классическую мягкость и нѣжность рѣзца; но за то она въ сильной степени воспроизводитъ возвышенное, чудное, божественное спокойствіе, которымъ отличается подлинникъ. Благодаря этому, она, какъ и слѣдовало, сдѣлалась самымъ лучшимъ украшеніемъ жилища каждой благочестивой семьи, и ея чарующая прелесть невольно дѣйствуетъ на всѣ неиспорченныя души, при взглядѣ на нее благоговѣнно переносящіяся къ единому истинному Источнику утѣшенія и благодати. Въ этомъ изображеніи находитъ себѣ отраду утомленный жизненною борьбою, удрученный горемъ и заблудшійся, ибо здѣсь предъ нимъ является первообразъ кротости и отреченія отъ мірскихъ благъ, возвѣстившій о себѣ: «Азъ есмь путь, истина и животъ». Ни одно изъ изображеній Спасителя не говоритъ столь сильно нашему сердцу, не взываетъ такъ громко къ нашей задремавшей совѣсти, не проливаетъ такого утѣшенія въ больную душу.

Три года провелъ Моргенъ во Флоренціи, въ усердной работѣ надъ своей гравюрой, постоянно изучая при этомъ великія созданія флорентійскаго искусства, изъ нѣдръ котораго возникло самое произведеніе Ліонардо. Трудолюбивый граверъ руководствовался преимущественно рисункомъ Маттеини, который, по порученію заказчика гравюры, великаго герцога Тосканскаго, нарочно посѣтилъ Миланъ, чтобы, на основаніи имѣвшихся источниковъ и пособій, изготовить оригиналъ для Моргена. По увѣренію Аморетти, Маттеини, найдя подлинникъ въ крайне печальномъ состояніи, придерживался больше всего копіи Марко д'Оджоне; но мы полагаемъ,

что она не была единственнымъ источникомъ для рисовальщика, и что онъ пользовался всѣми сохранившимися рисунками и набросками Ліонардо, какіе только были для него доступны. О томъ, какъ относится гравюра къ подлиннику, одинъ изъ новѣйшихъ художественныхъ критиковъ ⁸⁸⁾ говоритъ слѣдующее:

«Они, въ концѣ концовъ, признали тотъ фактъ, что гравюра Моргена исполнена не съ подлиннаго произведенія Ліонардо, а съ копіи Марко д'Оджоне. Копія эта, слѣланная для монастыря въ Кастеллаццо, близъ Милана, перешла въ 1812 г. въ галерею Брера, гдѣ и теперь безъ затрудненія можно изучать ее. Само собою понятно, что художникъ, изготовившій, по порученію Рафаеля Моргена, рисунокъ для гравюры (Т. Маттеини), не ограничился изученіемъ одного оригинала, тѣмъ болѣе, что о нѣкоторыхъ частяхъ послѣдняго мы можемъ нынѣ составить лишь нѣкоторое понятіе по существующимъ копіямъ. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что за основаніе своего снимка Моргенъ принялъ, предпочтительно передъ всѣми другими, копію д'Оджоне. Къ этому его побудила, очевидно, не одна возможность пользоваться ею съ большимъ удобствомъ, но, вѣроятно, и убѣжденіе въ томъ, что эта копія всего лучше передаетъ первоначальную красоту Ліонардовской картины. Нѣсколько вялыя формы въ копіи д'Оджоне, конечно, соотвѣтствовали преобладавшему въ началѣ настоящаго столѣтія вкусу, равно какъ и требованіямъ, которыя предъявлялись тогда къ каждому идеальному художественному произведенію въ гораздо бѣльшей степени, чѣмъ отличающіе подлинникъ энергичное, вѣрное съ природой выраженіе лицъ. Насколько къ этому времени постепенно притупился глазъ по отношенію къ стилю Ліонардо, о томъ, какъ нельзя лучше, свидѣтельствуетъ копія Босси, передающая лишь одну композицію «Тайной Вечери», а во всѣхъ деталяхъ, особенно же въ выраженіи лицъ, отступающая отъ подлинника не столько произвольно, сколько вслѣдствіе требованій современнаго вкуса, въ духѣ котораго она и приправляетъ квази-классическою слащавостью энергичныя, суровыя формы оригинала. Въ гравюрѣ Моргена всего замѣтнѣе, во первыхъ, бѣльшій наклонъ головы Спасителя, что вредитъ ея серьезному, исполненному достоинства характеру (?); вовторыхъ, усиленіе ракурса головы Петра сравнительно съ оригиналомъ.

⁸⁸⁾ Шпрингеръ, въ «Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. I. Stuttgart, 1876: Lionardo's Abandmahl und Morghens Stich, стр. 209 и слѣд.

Правая рука Іуды у Моргена и у М. д'Оджоне представлена не только вывернутою, но и опрокинувшею неловкимъ движеніемъ солонку, чего нѣтъ и слѣда на картинѣ да-Винчи. Наконецъ, фигура, въ углу налѣво, оказывается также прискорбнымъ искаженіемъ оригинала, такъ какъ при внимательномъ взглядѣ на эту фигуру видишь, что изображенный здѣсь апостолъ рѣшительно не могъ бы держаться въ такой позѣ (со скрещенными и вытянутыми впередъ ногами, куда обращена и верхняя часть туловища, такъ что вся тяжесть его тѣла поддерживается однѣми только руками). Въ картинѣ Ліонардо ноги этого апостола имѣютъ совсѣмъ иное положеніе; онѣ нарисованы лишь ненатурально, какъ того требовала наклонность верхней части тѣла, и всѣ искусственныя объясненія такой неестественной позы этой фигуры надо признать излишними. Во всякомъ случаѣ, мнѣніе, будто «Тайная Вечеря» Ліонардо совершенно испортилась и должна быть причислена къ другимъ вполне утраченнымъ для насъ произведеніямъ искусства, представляется крайне преувеличеннымъ».

Для каждаго знатока дѣла не подлежитъ сомнѣнію, что, какъ ни прекрасна гравюра Моргена, однако она не передаетъ ни силы, ни прелести, съ какими фигуры являются въ произведеніи Ліонардо, и что чарующій, исключительно ему свойственный духъ, которымъ вѣетъ на насъ съ опьяняющей силой еще только отъ копіи Рубенса, остался чуждъ приглаженной technikѣ гравера. Тѣмъ не менѣе, при всей псевдо-классичной приглаженности манеры Рафаеля Моргена, его гравюра свидѣтельствуетъ о такомъ глубокомъ изученіи имъ произведеній флорентійскаго искусства и столь солидномъ знаніи анатоміи, какихъ уже не встрѣтишь больше въ наше измельчавшее время. Глядя на неудачныя попытки современныхъ гравировъ воспроизводить должнымъ образомъ творенія великихъ итальянскихъ живописцевъ, какъ напр. Сикстинскую Мадонну Рафаеля, мы видимъ лишь жалкіе результаты. Поэтому не удивительно, что всякій истинный знатокъ искусства предпочитаетъ даже плохія фотографіи, снятыя прямо съ оригиналовъ, подобнымъ копіямъ, обличающимъ лишь кое-какое школьное умѣнье рисовать съ антиковъ, да поверхностное знакомство со строеніемъ человѣческаго тѣла. Воспроизвести картину Ліонардо въ близкомъ эстампѣ, со всѣми ея прелестями и малѣйшими особенностями, было бы дѣломъ, достойнымъ талантливаго художника; но для этого надо, чтобы онъ всецѣло отдался столь высокой и

трудной задачѣ и, сверхъ полного обладанія рисункомъ и пріемами своего мастерства, глубоко вникнулъ въ оригиналь и умѣлъ справиться съ имѣющимся на лицо матеріаломъ. Самое широкое пользование какъ всѣми дошедшими до насъ рисунками и набросками «Тайной Вечери», такъ и лучшими изъ ея копій, пріобрѣтенное годами знакомство съ художественными идеалами флорентійскихъ мастеровъ, полное уясненіе себѣ ихъ истинныхъ стремленій — вотъ условія, безъ которыхъ нѣчего и приниматься за столь трудную задачу. И въ правѣ ли мы съ пренебреженіемъ относиться къ прошлому вѣковъ, въ которомъ великое художественное наслѣдство предшествовавшихъ столѣтій еще продолжало сохраняться, выражаясь въ удивительной легкости фактуры? Гдѣ найдемъ мы теперь умѣлость и знаніе живописцевъ той поры, которые, не особенно заботясь о натурщикахъ и натурщицахъ, наполняли церкви и парадныя залы своими свободными, нерѣдко исполненными прелести, композиціями? Что же касается до современнаго намъ искуства — этого худосочнаго, обезсилившагося искуства, ремесленнически-чуждаго всякимъ идеаламъ, безъ малѣйшаго слѣда ненавистной ему поэзіи и божественной искры въ человѣкѣ, хирѣющаго подъ гнетомъ рабскаго подражанія окружающимъ явленіямъ природы, въ которомъ, однако, уже давно превзошла его фотографія, — то этому ли искуству будетъ когда-либо подъ силу воспроизвести главное изъ твореній Ліонардо, истинный плодъ высшаго откровенія?

Но если современное искуство, отрѣшившись отъ живаго источника вдохновенія и традиціи, почти дошло до разложенія, то новѣйшая наука сдѣлала огромные успѣхи въ области художествъ. Она стремится строго-критически, по всей справедливости, опредѣлить цѣну произведеніямъ какъ древняго, такъ и близкаго къ намъ искуства. Но подъ кропотливыми манипуляціями ученаго анализа, словно подъ анатомическимъ ножомъ, нерѣдко утрачивается тотъ жизненный духъ, который нѣкогда породилъ художественные памятники. Безъ обстоятельнаго изученія исторической почвы, безъ вникновенія въ идеалы духовной жизни и религіозныхъ убѣжденій прошедшихъ временъ, исторія искуства не въ состояніи достигнуть своей цѣли и можетъ открывать только частицы истины. Неопредѣленность основныхъ понятій, которою страдаетъ вся современная намъ философія, сошедшая съ естественной для нея почвы, является и въ исторіи искуства помѣхою для выработки одного

общаго воззрѣнія, и это будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока человѣческое знаніе не возвратится всецѣло къ первичному источнику жизни, изъ котораго оно нѣкогда вышло и безъ котораго оно обречено на неизбѣжную погибель.





Техническія замѣтки по живописи.

П. Я. Анеева.

II. Краски старыхъ русскихъ иконописцевъ.

Отъ красокъ древнихъ грековъ и римлянъ послѣдовательнымъ, по времени, представляется переходъ къ краскамъ, употреблявшимся въ Средніе Вѣка.

Но въ началѣ средневѣковаго періода, при общемъ упадкѣ изящныхъ искусствъ, мы видимъ только почти исключительное проявленіе церковной живописи, которая на востокѣ приведена была греками въ строгую систему, основанную на неизмѣнныхъ правилахъ техники.

А такъ какъ мы, принявъ отъ византійскихъ грековъ христіанство, заимствовали отъ нихъ вмѣстѣ съ тѣмъ и правила ихъ иконописанія, то для насъ наиболѣе близкимъ является разсмотрѣніе техническихъ пріемовъ, употреблявшихся нашими старыми иконописцами, и въ особенности красокъ, которыя имъ были извѣстны.

«Разъ сформировавшись — говоритъ Поль Лакруа (Les arts au Moyen Age, etc.)—христіанская живопись на берегахъ Бос-

фора осталась неподвижной. Формы, позы, группы, одѣянія—все было predetermined священными предписаніями. Существовало руководство неизмѣнное, которому должны были подчиняться всѣ художники. Тонкость колорита и благородство позъ одни только и напоминали красоту древняго искусства. Еще въ наши дни живописцы греческіе и римскіе употребляютъ тѣ же пріемы, рисуютъ и группируютъ фигуры такъ же, какъ ихъ предшественники временъ Гонорія и Палеологовъ».

Если все это и справедливо отчасти относительно рисунка, группировки и пр. въ иконахъ, то относительно красокъ нельзя было установить столь же неизмѣнныхъ правилъ, и хотя цвѣтъ краски, которою слѣдовало покрывать лица, одежды и пр. или, какъ говорятъ иконописцы, личное и доличное, былъ дѣйствительно опредѣленъ разъ навсегда, однако химическій составъ краски, а слѣдовательно и тонъ ея, зависѣлъ, конечно, отъ мѣстныхъ условій, при которыхъ работалъ художникъ.

Иконописцы греческіе и наши, новгородскіе и московскіе, также, какъ мы видѣли у древнихъ грековъ и римлянъ, употребляли первоначально ограниченное число красокъ: охра, киноварь, лавру (лазоревую), баканъ, черную и бѣлую.

Строгановскіе иконописцы стали уже употреблять краски, привозныя изъ Европы (см. Ровинскій, Исторія русск. школъ иконописанія до конца XVII в., въ Зап. Имп. Археол. Общества. 1856 г. томъ VIII).

Къ сожалѣнію, все, что можно сказать о краскахъ, извѣстныхъ у насъ въ старину, должно быть, по необходимости, основано на рукописныхъ источникахъ, которыми надо пользоваться крайне осторожно, потому что спеціальныя познанія, доставлявшія кусокъ хлѣба, сохранялись тогда въ тайнѣ, и если были записываемы для руководства, то, большею частію, въ сокращенномъ видѣ, какъ намекъ, понятный только тому, кто его сдѣлалъ, а иногда даже и въ намѣренно-искаженномъ видѣ.

На объясненія современныхъ намъ иконописцевъ также нельзя полагаться, потому что, имѣя въ своемъ распоряженіи массу современныхъ красокъ, они дѣлаютъ уже изъ нихъ необходимый для себя выборъ, причемъ придерживаются старинной техники развѣ только въ способѣ ихъ растворенія; о старинныхъ же краскахъ они имѣютъ, большею частію, самыя сбивчивыя понятія.

Такимъ образомъ наиболѣе полными и достовѣрными источниками для узнанія красокъ нашихъ старыхъ иконописцевъ

являются въ настоящее время изслѣдованія нашихъ ученыхъ относительно рукописей, но и тутъ замѣтно, что эти изслѣдованія производились не художниками-живописцами, а археологами, часто вовсе не знакомыми съ живописью.

Лучшими впрочемъ, въ этомъ отношеніи, изысканіями, надо признать труды г. Ровинскаго, которые и послужатъ мнѣ основаніемъ въ предлагаемомъ опытѣ обзора красокъ нашихъ старыхъ иконописцевъ.

Сообщаемыя г. Ровинскимъ свѣдѣнія заимствованы имъ преимущественно изъ рукописи XVIII в., хранящейся въ Москвѣ, въ Румянцевскомъ музеѣ, по каталогу № 433: «Тетрадь какъ краски разводитъ и какъ теми красками писать іконы и протчеѣ», а также изъ другихъ, показанныхъ имъ, довольно извѣстныхъ источниковъ.

Однако всѣ эти свѣдѣнія также крайне неполны. Г. Ровинскій сообщаетъ преимущественно только названіе красокъ и указываетъ иногда, какъ онѣ составляются; но изъ чего получалась первоначально краска, и какой изъ нынѣшнихъ она соотвѣтствуетъ—объ этомъ у него ничего нѣтъ. Между тѣмъ разрѣшеніе этихъ—то вопросовъ и представляется наиболѣе любопытнымъ и въ то же время наиболѣе труднымъ.

Не надо забывать, что старыя иконныя краски были сухія, растворявшіяся на яйцѣ, и сравненіе ихъ съ нынѣшними масляными красками, продаваемыми уже въ готовомъ видѣ, возможно только по тону, а никакъ не по наружному виду, а тѣмъ менѣе, по составу, который, относительно древнихъ красокъ, болѣею частию не показанъ въ рукописныхъ источникахъ, а въ новыхъ краскахъ зависитъ отъ фабричныхъ приемовъ, разнящихся и по національностямъ и по заводамъ, откуда получаютъ краски.

Нѣкоторыя названія старыхъ красокъ, напр. блягиль, рахгиль, жижгель, суть очевидно искаженныя иностранныя слова, которыя возстановить съ достовѣрностью еще можно; но багиръ, черлень и др., давно уже не существующія въ числѣ продажныхъ красокъ,—какимъ изъ нынѣшнихъ соотвѣтствуютъ, а также напр. шпикликъ, о которой въ рукописи сказано только «шпикликъ-краска»,—какого же она цвѣта и какого состава,—о томъ ничего не объяснено?

Я старался пополнить эти пробѣлы разсмотрѣніемъ рукописей и въ особенности Иконописныхъ и Лицевыхъ Подлинниковъ, изъ которыхъ одинъ, 1687 г., хранящійся въ Румянцевскомъ музеѣ по каталогу Ундольскаго подъ № 130, оказался особенно полезнымъ; но все-таки остается желать, чтобы открыты были еще бо-



Фототип. В. И. Штейнз

Полѣсовщикъ
картина Н. Л. Загорскаго

лѣе полные рукописные источники, по которымъ можно бы слѣдовать послѣдній выводъ.

Поэтому, предлагаемое мною изслѣдованіе представляетъ пока не болѣе, какъ попытку объяснить составъ красокъ нашихъ старыхъ иконописцевъ, и эта попытка только въ послѣдствіи можетъ получить окончательную обработку.

Изъ *бѣлыхъ* красокъ у насъ въ старину употреблялись *бѣлила* и *мѣль*.

Дидронъ (Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845), переводитъ «бѣлила» словомъ: «fard», и объясняетъ, что это были свинцовыя бѣлила, «blanc de ceruse», что совершенно вѣрно, потому что цинковыя бѣлила стали входить въ употребленіе только съ конца прошлаго столѣтія.

Красныя краски: багоръ, черлень, баканъ, мумія, киноварь, румянецъ, сурикъ, блягиль, толстикъ, лая.

Багоръ, багрикъ. По словарю XVI в. Памвы Беринды—«шарлатовая фарба» (краска, couleur écarlate), для которой употребляютъ «чрвленицу, жульв морской (улитку) съ котораго «кѣве фарбу шарлатную чинятъ, шарлатъ».

Въ Подлинникахъ встрѣчаются выраженія: багиръ бѣлъ, т. е. свѣтлый; багоръ красенъ съ бѣлилы; дичъ (составная дикая краска) багрова; багоръ чернъ, пробѣленъ лазурью; багоръ съ празеленью здика (Строган. Лиц. Подл. изд. 1869 г. Собр. Ундольскаго въ Румянц. музеѣ № 134).

По изслѣдованіямъ Ровинскаго, багоръ составлялся изъ чернилъ (черная краска), черлени и бакана, или изъ бакана и лазори, или изъ двухъ частей киновари и одной части чернилъ. «Багрикомъ—прибавляетъ онъ—пишутъ середку въ глазахъ».

Но первая смѣсь, изъ черной и красныхъ, даетъ темнокрасную или коричневатую краску разнаго тона; вторая—лиловатую или фіолетовую, а третья—опять темно-красную.

Въ названной выше рукописи Румянц. музея № 433 сказано только, что багоръ дѣлается изъ чернилъ съ черленью, т.-е. близокъ къ темно-пунцовому, въ родѣ «braunroth», которая, кажется, и составляла у иконниковъ настоящій цвѣтъ багрика; что же касается до смѣси бакана съ лазурью, изъ которой, по объясненію Ровинскаго, дѣлалась также и рефть, о чемъ будетъ сказано далѣе, то здѣсь—или ошибка, или недоразумѣніе, потому что багоръ и рефть совершенно различны по цвѣту.

Точно также, прописка середки въ глазахъ, т.-е. зрачка, баг-

рикомъ, возможна не иначе, какъ по соотвѣтствующей подготовкѣ и съ протиркою другой краской, что и объяснено въ означенной рукописи. «Въ озорочки — сказано въ ней — идетъ рефть (дикая краска) и бѣлила, середина багрикъ, а на багрикъ чернила».

Но чтобы точнѣе опредѣлить багрикъ, необходимо разсмотрѣть, какое значеніе имѣла другая, близкая къ ней краска, черлень.

Черлень, черлядь, червльнь, червень, чернеть, чрѣлена, нѣмецкая или скопская, т.-е. псковская. Черлень нѣмецкая «красна, аки нѣмецкій баканъ (рук. № 433)», кладется въ багоръ. *Черлень слизуха* кладется, при золоченіи, въ полиментъ (Ровин.).

Въ Строганов. Лицев. Подлинникѣ, при изображеніи пророка Іліи, сказано: «огнь черленью, а пробѣлъ сурикъ», и въ другомъ мѣстѣ: «гора—черлень съ бѣлиломъ».

Дубенскій, въ прим. 153 къ I ч. Слова о полку Игоревѣ, говоритъ, что червлень (по слов. Памвы Берынды, «кармазиновая фарба съ червцю») и багръ, или багоръ, переводчики прежде не различали; но первое слово отвѣчаетъ греческому *κόκκινον* (*соссис* *polonicus*, *соссис* *ilicis*—польскій червецъ, червецъ ильмовый или ясневый, вообще европейская кошениль или кермесь, употреблявшийся на краску, прежде нежели стала извѣстна американская кошениль), а второе (багоръ)—слову *φοινικῶν*, финикійская краска изъ морскихъ раковинъ (*murex*).

Если все это справедливо, что весьма вѣроятно, то черлень соотвѣтствовала нынѣшнему кошенильному кармину, а багоръ—ярко-пунцоваго или лиловатаго тона краскѣ, подобной древнему пурпуриссуму, причемъ извѣстно, что, кромѣ тирскаго пурпура, близкую къ нему краску получали изъ раковинъ Валлиса и Соммерсетшайра, въ Англіи, а Жюссье (M. de Jussieu) и Реомюръ находили въ 1736—69 г. подобную же раковину по берегамъ Пуату и на югѣ Франціи (*la Purpura, seule espèce de murex, qu'on connut alors*, т.-е. въ началѣ XVIII столѣтія); она могла быть привозима и къ намъ при сношеніяхъ нашего Сѣвера съ ганзейскими купцами.

Витрувій говоритъ, что въ сѣверныхъ странахъ — Понтѣ и Галліи—цвѣтъ пурпура былъ весьма темень и болѣе близокъ къ фіолетовому, а къ югу — на о. Родосѣ и на другихъ — совсѣмъ красный.

Точно также Гёте, въ своей «Geschichte der Farbenlehre», говоритъ, что пурпурный цвѣтъ древнихъ занималъ средину между

краснымъ и синимъ и приближался то къ красному, то къ фіолетовому (*der Purpur schwebt auf der Grenze zwischen Roth und Blau und neigt sich bald zum Scharlath, bald zum Violetten*).

Но, повидимому, какъ я уже сказалъ выше, у нашихъ иконописцевъ XVII и XVIII в., а даже, можетъ быть, и ранѣе, уже не существовало особой, цѣльной багровой краски, а сохранялось только представленіе, да и то иногда довольно смутное, объ ея цвѣтѣ, который они и воспроизводили, смѣшивая, какъ было объяснено, другія краски. При этомъ главную роль играла черлень, которую клали въ багоръ, т.-е. для составленія багроваго цвѣта, гдѣ это требовалось Подлинниками; въ позднѣйшее время, багоръ совершенно замѣняли баканомъ и даже иногда просто темно-красной краской.

Здѣсь нелишнимъ, кажется, будетъ замѣтить, что скопская чернь, или черлень, сохранилась въ употребленіи до нашего времени. Это — красная желѣзная охра, *brun rouge*. Сусальщики, приготовляя снасти, т.-е. особый снарядъ, употребляемый ими при плющеніи золота, натираютъ ею листки печеночныхъ пленокъ, которыми перекладывается сусальное золото.

Баканъ. «Веницейскій похожъ на мумію, нѣмецкій — на черлень нѣмецкую. Составляется изъ вохры съ киноварью. Настоящій баканъ дѣлаютъ изъ олова. Впослѣдствіи — прибавляетъ Ровинскій — былъ извѣстенъ еще баканъ турскій», т.-е. турецкій.

Современные намъ баканы, или лаки, составляютъ и, вѣроятно, всегда составляли сквозныя краски разныхъ тоновъ, отъ свѣтло-желтаго, розоваго и др. до самыхъ темныхъ; они получаютъ соединеніемъ красильныхъ веществъ, преимущественно растительнаго происхожденія, съ земляными или металлическими основаніями — растворомъ квасцовъ, окисью олова и пр.; поэтому смѣсь охры съ киноварью, какъ корпусная краска, не можетъ быть отнесена къ баканамъ, хотя по тону и можетъ подходить къ нимъ.

Точно также непонятнымъ кажется выраженіе: «настоящій баканъ дѣлается изъ олова». Изъ олова дѣлается только кассіевъ пурпуръ — растворъ оловянной соли съ прибавкою раствора золота, — краска, сравнительно новая, которой не знали въ старину.

Но въ той же рукописи (Рум. муз. № 433), которою пользовался г. Ровинскій, сказано, что баканъ дѣлаютъ, растирая на плитѣ яичную скорлупу и смѣшивая ее съ сандаломъ краснымъ, водою съ виномъ и квасцами; смѣсь эту, прокипятивъ, остужаютъ, и получаютъ краску. Эта-то краска и будетъ настоящимъ баканомъ.

Точно также, безъ сомнѣнія, получались красно-оранжевые, желтые; зеленые и др. баканы или красильные лаки.

Киноварь веницейская. «Киноварь дѣлаемъ — сказано въ книгѣ: Прохладный Вертоградъ, Hortus amoenus, 1672 г. — въ сѣрѣ горючей, да во ртути, а цвѣтомъ онъ черленъ».

Киноварь, краска, извѣстная древнимъ, дѣйствительно получается соединеніемъ сѣры со ртутью, — двусѣрнистая ртуть, deuto sulfure de mercure. Она — или натуральная, какъ руда, или искусственная, какъ продуктъ химическій.

Румянецъ ступочный, т.-е. ступками. Былъ также румянецъ «платчатый и «кисейный», т.-е. на платѣ и на кисеѣ, для притиранья лица. Его дѣлали изъ сандала (Забѣлинъ, Дом. б. русск. царей. прим. 416 и 421: «Кисеи отданы на румяничное дѣло, да къ тому румяничному дѣлу дано румяничницѣ Овдотѣ на сандалъ, да за дѣло 13 алтынъ двѣ деньги, а покупался готовый по 8 денегъ за золотникъ»). Но чтобы онъ употреблялся въ числѣ другихъ красокъ для живописи — о томъ никакихъ доказательствъ въ разсмотрѣнныхъ мною источникахъ не встрѣчается, кромѣ развѣ замѣтки въ Икон. Подл. Румянц. музея № 1463: «платчатой румянецъ да киноварь, то станетъ свѣтлый баканъ».

Мумія — «красная, а мелка цвѣтомъ. Мрамрата (т.-е. мумія браунротъ) темная, аки цвѣтомъ такая охра темная» (рук. № 433).

Эти краски, употребительныя и въ наше время, имѣютъ основаніемъ окись желѣза, краснаго или красно-бураго цвѣта. Того же происхожденія: колькотаръ или англійская чернедь (rouge d'Angleterre), шведская чернедь, кровавикъ; въ смѣшеніи же съ глиною, окись желѣза (ржавчина) даетъ рубрику и болюсъ, или армянскую землю (bol d'Armenie, bol oriental, bol rouge), извѣстную въ глубокой древности подъ именемъ рубрики, лемносской земли, а также синопись-понтикумъ (Плин.).

Болюсъ употребляли иногда тамъ, гдѣ мы теперь употребляемъ карминъ или баканъ. Діонисій Фурнаграфіотъ, описывая способъ прокраски лицъ въ изображеніяхъ святыхъ, говоритъ: «а ротъ дѣлай однимъ болюсомъ», чѣмъ и подтверждается сказанное выше о томъ, что эта красно-малиноваго или кирпичнаго тона краска замѣняли у иконниковъ другую, болѣе яркую, багровую краску.

Сурикъ. «Не любитъ кислаго. Изъ него дѣлается блягиль» (Ровин.). Дѣйствительно, нагрѣваніемъ или поглощеніемъ кислорода изъ воздуха, иначе — окисленіемъ, изъ свинца (свинцового глета съ бертолетовою солью) происходитъ сначала желтая смѣсь,

а потомъ красный порошокъ, соединеніе закиси съ окисью свинца, сурикъ. Кислоты растворяютъ свинецъ и измѣняютъ цвѣта свинцовыхъ соединеній.

Получали также близкую къ сурику краску смѣшеніемъ: «желтъ да киноварь, то станетъ сурикъ»; но эта смѣсь представляла уже меньшую прочность, нежели сурикъ, хотя онъ тоже не отличается постоянствомъ.

Бляшль. «Сурикъ, жженный на желѣзѣ» (Ровин.), т. е. желтая окись свинца, Bleigelb, изъ которой окисленіемъ или нагрѣваніемъ, съ сильнымъ притокомъ воздуха, снова можно получить сурикъ, какъ было сказано выше объ измѣненіи свинцоваго глета.

Толстикъ, толстуха. «Красновата, комками» (Ровин.). Не есть ли это тотъ же болюсъ «плотный, тусклый, кирпично-краснаго цвѣта», какимъ онъ опредѣленъ въ одномъ старомъ руководствѣ по красочному дѣлу? Рубрика и болюсъ давно у насъ извѣстны и получались прежде съ Востока, изъ Арменіи и Греціи.

Впрочемъ, только въ упомянутомъ Иконописномъ Подлинникѣ XVII в. (№ 130) встрѣтилось мнѣ названіе означенной краски, не попадавшееся ни въ одномъ изъ разсмотрѣнныхъ мною Подлинниковъ.

«Власяницы (писать) умбра и киноварь и толстушныя и санкирныя».

«Горы, земли умбрыны (съ разбелкой) толстушны».

«Палаты, кровли каменные—рефтенны, а деревянныя—умбрыны и толстушны и вохряны и зеленныя». Можетъ быть, подъ означенной краской разумѣли красную охру, а подъ «вохряны» слѣдуетъ разумѣть предметы, покрытые просто желтою охрой.

Желтыя краски: вохра, желтъ, шишгиль, крутикъ, сурьма, бясиръ, рахгиль.

Вохра. «Нѣмецкая и калужская, а въ стѣнописи грецкая. Вохра нѣмецкая желта, комками, потемнѣе шишгилю» (Ровин.).

Нѣтъ сомнѣнія, что нашимъ предкамъ были извѣстны не только желтыя, но и красныя охры разнаго тона, потому что эти желѣзистыя глины встрѣчаются вездѣ, составляютъ самую обыкновенную краску и требуютъ очень простыхъ приѣмовъ обработки, т. е. только промывки и обжиганія, чтобы быть годными къ употребленію.

Желчь. «Веницейская, желтая краска. Желтъ-краска» (Ров.).

Это была, вѣроятно, сквозная краска, потому что, говоря объ умбрѣ, рукопись прибавляетъ: «а желчь по умбрѣ писать».

Была также желть «цареградская». Забѣлинъ (Дом. быть русск. царей въ примѣч. 468 г.) говоритъ: «Для крашенія перилъ да столбовъ и маковицъ, которые ставятся въ новое лѣто (день Новаго Года) куплено иконописцу Ѳедору Евтифѣву желти царяграцкой четверть фунта, три фунта бѣлилъ русскихъ, клею мездринаго, сто яицъ свѣжихъ (на которыхъ писали)».

Желчь щучью, истертую съ сухимъ шафраномъ, подбавляли къ пережженной въ печи слюдѣ, для приготовленія золотистой краски (Указъ о краскахъ, какъ вмѣсто золота писать. Икон. Подл. № 130).

Шишиль или *Жижиль*. «Желтый ступками. Составляется изъ нѣмецкихъ бѣлилъ или мѣла съ крушиною (крушина лонская, вѣроятно, лѣонская ягода), или изъ крушины съ камедью и другими составами. Онъ свѣтлѣе охры» (Ровин.). Это—современный *Stil-degrain*, *Schüttgelb*, *yellow lake*, шитгельбъ, который тоже получается вываркою мѣла съ авиньонской ягодой (*grain d'Avignon*, *ramnus infectorius*. Lin. *perprun des teinturiers*, крушина), или съ резедой, а также съ кверцитрономъ, куркумой, и пр.

Ягоды крушины, вываренныя съ квасцами, даютъ зеленую *соковую* краску *Saftgrün*, *vert de Vessie*. Изъ коры получается желтая краска, а съ желѣзнымъ купоросомъ — черная. Кора бирючины (*ligustrum vulgare*) также даетъ желтую краску, а ягоды—пурпуровую *линюючую* (Двигубскій, Изображеніе растений. 1830).

Крутикъ—«краска простая, кладется въ шишгель» (Ровин.).

Изъ такого замѣчанія трудно вывести заключеніе о томъ, что это была за краска; можетъ быть, это была выварка изъ коры крушины или изъ бирючины, и тогда она могла быть употребляема для составленія шишгеля. Но, по Ботанич. словарю Анненкова, крутикъ — растеніе вайда, синило, *Deutscher Indigo*, *isatis tinctoria*; а такъ какъ это растеніе даетъ синюю краску, то, если она была извѣстна у насъ въ старину подъ названіемъ крутика, то ее клали въ шишгель, конечно, не для составленія этой желтой краски, а только для полученія, въ смѣси съ нею, зеленоватаго тона, или просто зеленой краски. Опредѣлить въ точности, какой изъ нынѣшнихъ красокъ соотвѣтствовалъ крутикъ, по извѣстнымъ доселѣ источникамъ невозможно; но коль скоро вышеизложенное предположеніе справедливо, то можно думать, что онъ дѣйствительно имѣлъ синеватый тонъ, тѣмъ болѣе, что въ томъ же Подлинникѣ № 130 встрѣчаются указанія живописца на употребленіе его наравнѣ и какъ-бы вмѣсто голубца: «Дичь—крутикъ съ баканомъ или го-

лубецъ съ баканомъ»; далѣе — «Зелень голубечна да крутечна». «Монашескія ризы—крутикъ съ баканомъ, не очень разбелно».

О составѣ дичи, краскѣ сѣроватаго тона, будетъ подробнѣе сказано далѣе.

Сурьма—антимоній. Безъ сомнѣнія—одно изъ химическихъ ея соединеній, оранжеваго или буро-краснаго цвѣта.

Бясуръ—желтая краска (Ровин.), «также, какъ рахгиль цвѣтомъ» (рукоп. № 433).

Рахиль—«желтъ, какъ курячей желтокъ, и мелокъ, какъ мука». Дѣлается такъ же, какъ и баканъ, т. е. вываркою изъ сандала съ квасцами. Но, можетъ быть, рахгиль — то же, что «реальгаръ», Rauschgelb, red arsenic (англ.), соединеніе сѣры съ мышьякомъ, или оперментъ, аурипигментъ (orpin), натуральная краска золотисто-желтаго цвѣта»

«Мышьякъ тремя цвѣты живетъ: бѣлъ, желтъ, черлень». (Прохлад. Вертоградъ, 1672).

Синія и зеленія краски: голубецъ, лавра, празелень, яръ-мѣдянка.

Голубецъ венеційскій составлялся, какъ замѣчаетъ Ровинскій, «изъ берлинской лазури, или лавры, съ бѣлилами. Но берлинская лазурь открыта только въ 1720 г. Дисбахомъ, а потому и не могла быть извѣстна у насъ ранѣе XVIII в. Греческіе иконописцы, а слѣдовательно и наши, употребляли индиго и персидскую синь».

По Ерминіи Діонисія (Didron, Manuel d'iconographie) фонъ или поле, «свѣтъ», на иконахъ составляли изъ растворенныхъ на яйцѣ бѣлилѣ, индиго, а также персидской сини, или «zinkiarі», причемъ объясняется далѣе, что «цинкіари» или «бардамонъ» получался посредствомъ обливанія мѣдныхъ пластинокъ крѣпкимъ уксусомъ; слѣдовательно, это была мѣдная лазурь или горная синь, называемая также голубцомъ. Подобныя синія краски мѣднаго состава были извѣстны въ глубокой древности.

Лавра, лазоръ, синило, синька—«краска цвѣтомъ лазорева, кусками и она туга и крѣпка. Очищается кислыми штями» (Ровин.). Лаврою и теперь у насъ нерѣдко называютъ индиго; кромѣ того, были извѣстны у насъ и другія синія краски, напр. кубовая изъ вайды и пр., или получаемыя изъ нашихъ растеній, или привозныя изъ-за границы, какъ напр. персидская синь изъ ягодъ особаго сорта крушины, и др.

Въ Ерминіи Діонисія приведены два способа производства ла-

зури. Одинъ состоитъ въ вывариваніи «цимаризмы», т.-е. нитокъ, выщипанныхъ изъ краснаго полотна, съ негашеною известью и дубовою золой, съ прибавкою потомъ квасцовъ и бѣлка; другой— въ обливанія гашеной и мелко-истолченной извести крѣпкимъ уксу-сомъ, съ которымъ ее кипятили; потомъ зарывали сосудъ съ этой смѣсью въ конскій навозъ, переносили чрезъ каждые три дня въ болѣе горячій навозъ, и чрезъ 35 дней получали лазурь. Впрочемъ, этотъ второй способъ изложенъ у Діонисія, кажется, неточно, потому что указываемый имъ результатъ не получается отъ указаннаго имъ процесса.

Но что известь входила въ составъ древнѣйшихъ синихъ красокъ—это дѣйствительно подтверждается изслѣдованіями Гумфри Деви (Bibl. Britan. 1815), который говоритъ, что сила цвѣта этихъ красокъ зависѣла отъ количества углекислой извести, въ нихъ содержащейся, и, когда эту известь растворяли кислотою, то получался голубой порошокъ, похожій на смальту, или на ультрамаринъ (quand ce carbonate de chaux est dissous par les acides, ils offrent le même corps de couleurs, c'est-à-dire une poudre bleue tres fine, semblable au plus beau bleu de smalt ou à de l'outremer).

Ультрамаринъ, извѣстный также у насъ въ старину, назывался: «сапфиръ или кіанъ, васильковый камень».

Празелень—«брусками, цвѣтомъ синевата. Иногда составляется изъ синилъ съ желтью, или изъ шафрана, яри и киновари» (Ровин.).

Эта краска - terra verde, terre verte de Verone. Она была извѣстна въ древности и употребляется до нашего времени. Обыкновенный цвѣтъ ея—черновато-зеленый, съ переходомъ въ оливковый и горно-зеленый. Вывозимая изъ Вероны имѣетъ цвѣтъ яри, кипрская—яблочный, тирольская и богемская—тусклозеленый (Сахаровъ, Изслѣдованіе о русск. иконописаніи. СПб. ч. 1. 1849.).

Ярь веницейская, мѣдянка—основная водная окись мѣди, извѣстная, какъ уже сказано выше, съ древнѣйшихъ временъ.

Изъ черныхъ красокъ употреблялись: *сажа, умбра, уголь, чернила китайскія*, т. е. тушь, и *простыя*. Діонисій, въ своей Ерминіи, говоритъ, что чернила дѣлались посредствомъ вымачиванія въ водѣ яблоневой коры, съ прибавкою чернильныхъ орѣшковъ, гумми и калаканти—карины, какъ переводить это слово еп. Порфирій, т. е., вѣроятно, каринки, сушеннаго коринѣскаго винограда.

Кромѣ того, замѣчательной особенностью техники нашего стараго иконописанія, подобно тому, какъ это мы видимъ въ древнѣйшихъ руководствахъ по живописи монаховъ Теофила и Діо-

нісія, являются составныя краски разныхъ тоновъ, имѣвшія названія особыхъ цѣльныхъ красокъ. Это были: *рефть*, *санкирь*, *дичь*, *ванъ*, *рьдетъ*, *лая*.

Рефть—изъ лазори съ черниломъ, лазори съ баканомъ, бѣлилъ съ черниломъ. Судя по этому, рефть имѣла темно-синій, лиловатый или зеленоватый цвѣтъ, смотря по цвѣту бакана, и наконецъ, сѣрый или дикій цвѣтъ.

«Рефть-дичь» (Строг. Лиц. Подл.). Рефтью писали воду: «вода—рефть» (Икон. Под. № 130) Тамъ же: «облака крыть и затеняти рефтью, маленько закинуть голубцу и пробелить такъ же».

Санкирь—прокладка, подмалевокъ: «А санкирь дѣлать (Рум. м. № 433) вохра съ черниломъ». Въ Греческ. подлинникѣ Діонісія, санкирь называется *проплазма*. Панселинъ, знаменитый аѳонскій иконописецъ, составлялъ ее для покрытія тѣхъ мѣстъ, гдѣ предполагалъ писать тѣло, изъ бѣлилъ, охры, зеленой и черной красокъ; въ стѣнной живописи, проплазма состояла изъ зеленого камня (вѣроятно, празелени), темной охры, стѣнныхъ, т.-е. известковыхъ бѣлилъ и черной краски.

Дичь-составъ входилъ въ личное письмо: «А дичь-составъ положъ вохры второй, положъ бѣлилъ, положъ чернилъ троху малую и смѣшай вмѣстѣ и задичай на щекѣ и на вискѣ и возлѣ носка и подъ губкой и позади шейку и стѣневой вмѣстѣ съ вохрами» (личными, которыхъ было три).

По Иконоп. Подл. № 130 читаемъ: «дичь-крутикъ съ баканомъ, али голубецъ съ баканомъ, али вохра съ киноваремъ и съ голубцомъ; разбелкой тушь, зелень голубечна да крутечна и разбелена».

Впрочемъ, составъ санкира и дичи измѣнялся примѣсю другихъ красокъ: «санкирь съ багромъ, санкирь дичь, санкирь съ бѣлилы, вохра бѣла дичь, празелень дичь съ лазорью, рефть дичь, верхъ (ризы)—дичь багрова, исподъ—дичь вохряна (Стр. Лиц. Подл.), смотря по тому, какой цвѣтъ преобладалъ въ смѣси.

Ванъ «идеть въ грунтъ», говоритъ Ровинскій, и прибавляетъ, что «въ старину такъ назывались всѣ грунтовыя краски». Но это объясненіе неправильно, потому что въ старину для грунтовки досокъ употребляли гашеную известь и мѣлъ на клею, а для холстовъ, кромѣ того, иногда охру, умбру, мумію или болюсъ; но эти краски никогда не имѣли особаго названія.

Вапами, на славянскомъ языкѣ, назывались вообще краски. Такъ въ 1533 г. сдѣланъ былъ въ Софійскомъ новгородскомъ

соборѣ амвонѣ, и на немъ—говорить лѣтопись—«устроены яко человѣчки деревянные, всякими вапы (красками) украшены». «По-вапленный», значитъ «покрашенный» (Ев. отъ Матѳ. гл. 23, ст. 27) и, во француз. переводѣ, по Вульгатѣ, — *blanchis*, т. е. выбѣленный, что, конечно, подходит къ понятію о грунтѣ; но этотъ единичный примѣръ не можетъ еще служить основаніемъ для вышеприведеннаго опредѣленія, сдѣланнаго г. Ровинскимъ.

Кромѣ перечисленныхъ красокъ, у г. Ровинскаго названа еще упомянутая въ показанной выше рукописи № 433, *шпакликъ-краска*; но болѣе ничего о ней не сказано, и въ другихъ источникахъ этого названія не встрѣчается. Если она дѣйствительно существовала, то не получалась ли, такъ же, какъ и шишгель, вываркою изъ крушины, потому что крушина (*ramnus franguli*), по нарѣчію гродненской губ. — «szaklak, czeremcha» (Wiedeman, Bechr. der phanerogam. Gewächse Est-Liv-und Curland. 1852)? Какъ было выше сказано, разные виды крушины даютъ не только желтую краску, но и зеленую, а съ желѣзнымъ купоросомъ даже и черную. Можетъ быть, это и шеллакъ, *laque en écailles, schellak*. Обрабатываемый алкоголемъ, онъ даетъ тинктуру сильнаго краснаго цвѣта.

Но не будетъ ли еще болѣе вѣроятнымъ, что *шпакликъ* — уменьшительное отъ *шпахтель*, какъ называется извѣстная деревянная или костяная пластинка, употребляемая для собиранія растертыхъ красокъ? Въ рукописи № 433 она вписана между красками, точно такъ же, какъ попали туда клей, золото, и пр., а въ концѣ рукописи даже монашескія четки.

Любопытны свѣдѣнія о цѣнахъ на нѣкоторыя изъ показанныхъ красокъ, сообщаемыя г. Забѣлинымъ (Дом. быть рус. царей, прим. 304).

«Въ 1699 г. уплочено живописцу Ивану Богданову Салтанову, по поданному имъ счету, за купленные краски, для всякихъ Государевыхъ верховыхъ (дворцовыхъ) дѣлъ: за пудъ за шесть гривенокъ *бѣлмъ нѣмецкихъ* — рубль 28 алтынъ 2 деньги; за полпуда *бѣлмъ русскихъ* — рубль 6 алтынъ 4 деньги; за четыре фунта *киноварю* — 2 р. 26 алтынъ 4 деньги; за *черлень* — 10 алтынъ; за полтора фунта *бакану* — девять рублей; за 3 фунта *вохры* — 5 алтынъ; за 2 ф. *умбры* — 10 алтынъ; за *кость слоновую* — 5 алт.; за *сажу* — 6 алтынъ 4 деньги; за 6 ф. краски *яри веницейской* — семь руб. 6 алт. 4 деньги; за 2 ф. *голубцу добраю* — 2 руб. 13 алт. 2 д.; *голубцу среднюю* — рубль 26 алт. 4 д.; за 3 ф. *бляшю* — 2 руб. 3 алт.

2 д.: за 3 ф. *шижтлю*—рубль 16 алт. 4 д.; за 4 ф. *сурику*—8 алт. Кромѣ того уплочено за клей мездриный и рыбій, за нефть, скипидаръ, мастику и пр.».

Къ сожалѣнію, въ этомъ счетѣ не вездѣ показано количество купленныхъ красокъ, вслѣдствіе чего нельзя сдѣлать полнаго сравненія ихъ стоимости; но весьма важно то, что здѣсь перечислены краски всѣхъ цвѣтовъ, необходимыя для письма, а между тѣмъ, въ ихъ числѣ, не встрѣчается багра, чѣмъ и подтверждается высказанное мною выше предположеніе о томъ, что въ концѣ XVIII в., а, можетъ быть, и гораздо ранѣе, этой краски не существовало, багровый же цвѣтъ воспроизводили смѣшеніемъ другихъ колеровъ.

Необходимость замѣнять цѣльныя краски, которыя привозились изъ-за границы и дорого стоили, другими, болѣе дешевыми, составными красками была весьма естественна для того времени, потому что, при маломъ развитіи торговли, полученіе цѣльныхъ иноземныхъ красокъ представлялось иногда не только затруднительнымъ, но даже и совершенно невозможнымъ; по необходимости приходилось довольствоваться хотя и не столь хорошимъ, но за то гораздо болѣе дешевымъ и—главное—имѣвшимся подъ руками матеріаломъ.

Такъ изъ Иконоп. Подл. (Рум. музея, по собранію Савостьянова № 1463), видно, что празелень составлялась изъ синила и желти; голубой лазорь—изъ синила и бѣлила; «сурикъ да желть—то станетъ золотая краска; вохра да киноварь—то станетъ баканъ; двѣ доли бѣлилъ да доля синилъ—то станетъ свѣтлый лазорь; киновари маленько, вохры да желти двѣ доли—то станетъ свѣтлая охра; киновари двѣ доли, да чернилъ, доля—то станетъ багровая краска; желть да киноварь—то станетъ сурикъ; чернило да бѣлило—то станетъ рефть».

Въ счетѣ живописца Салтанова не встрѣчаются: крутикъ, сурьма, бясиръ, рахгиль, можетъ быть, потому, что имъ предпочитали другія, болѣе прочныя или болѣе дешевыя краски; а лая, рефть и др., показанныя выше по рукописи № 433, безъ сомнѣнія, не упоминаются потому, что онѣ были составныя.

Если наши старинные иконописцы, очень часто по необходимости должны были прибѣгать къ замѣнѣ нѣкоторыхъ иноземныхъ, рѣдкихъ въ то время красокъ составными, то понятно, съ какою трудностію соединено точное опредѣленіе свойствъ и состава цѣльныхъ красокъ, употреблявшихся у насъ въ старину, въ особенности

же того, какимъ изъ нынѣшнихъ красокъ онѣ соотвѣтствовали. Точно также, не смотря на точныя, неизмѣнныя повидимому правила, которымъ былъ подчиненъ колоритъ нашихъ иконописцевъ, они не всегда имѣли возможность получать цѣльную краску, старались только приблизиться къ ней по цвѣту, причемъ, конечно, многое должно было зависѣть отъ совершенно случайныхъ причинъ, такъ что, въ сущности, однообразнаго колорита, строго основаннаго на неизмѣнныхъ правилахъ, у насъ не могло существовать. Наши старые живописцы, придерживаясь цвѣта красокъ, указываемаго Подлинниками, имѣли всегда возможность разнообразить тонъ этихъ красокъ по своему произволу, въ особенности когда замѣняли цѣльныя краски составными.

Поэтому, для точнаго опредѣленія свойствъ нашихъ старинныхъ красокъ, было бы желательно, чтобы краски, снимаемая при реставрировкѣ русскихъ древнихъ иконъ и стѣнописныхъ изображеній, были подвергаемы химическому анализу, подобно тому, какъ это дѣлалось за границей, при изслѣдованіи древнихъ красокъ египтянъ, грековъ и римлянъ, причемъ такіе знаменитые химики, какъ Гумфри Деви, Вокеленъ и др., а также Гейгеръ (своею книгой: *Chemische Untersuchungen altaegyptischer und altrömischer Farben*, съ прибавл. и замѣчаніями Ру (Roux): *Über die Malertechnik der Alten*, Carlsr. 1826) содѣйствовали основательному разрѣшенію вопроса о составѣ и необыкновенной прочности сохранившихся до нашего времени красокъ на древнѣйшихъ памятникахъ живописи.





ОЧЕРКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХЪ ПРОИЗВОДСТВЪ *)

Д. В. Григоровича

II. Ваяніе и рѣзьба изъ дерева



Дерево, по всей вѣроятности, было первымъ матеріаломъ, которымъ началъ пользоваться первобытный человѣкъ. Попытки въ рѣзьбѣ изъ кости и камня, относимыя къ достоисторическому времени, требовали, болѣе или менѣе, нѣкотораго усовершенствованія въ орудіяхъ изъ твердаго камня, или знакомства съ металлами. Дерево, по сравнительной своей мягкости, легче поддавалось обработкѣ и притомъ находилось ближе подъ рукою, и самое добываніе его требовало меньше борьбы и усилій. Первые жилища человѣка, послѣ пещеръ, были деревянные; первыя пластическія выраженія поклоненія, первыя украшенія, были также изъ дерева.

*) См. «Вѣстникъ изящн. иск. т.

Древнѣйшія работы этого рода, сохранившіяся до нашего времени, принадлежатъ Египту. Онѣ, по большей части, находятся въ государственныхъ музеяхъ и могли остаться въ цѣлости, благодаря только особымъ климатическимъ и почвеннымъ условіямъ Египта—страны, преимущественно сухой и песчаной. Многія изъ нихъ относятся къ V династіи фараоновъ, т. е. исполнены за



Рис. 1. Статуя Ра-эмъ-ке.

2840—2592 лѣтъ до Р. Х. Но давность, сама по себѣ, не имѣла бы еще здѣсь большаго значенія. Замѣчательнѣе всего, что многіе изъ этихъ предметовъ отличаются такими художественными достоинствами, которыя ясно указываютъ, что они—результатъ, слѣдствіе, долгихъ періодовъ подготовки, постепеннаго развитія и усовершенствованія въ области рѣзнаго искусства.

Въ числѣ такихъ образцовъ, прежде всего слѣдуетъ назвать человѣческое изображеніе, хранящееся въ Булакскомъ музеѣ, подлѣ Каира, и извѣстное подъ названіемъ: Ра-эмъ-ке. (Рис. № 1). Оно представляетъ мужчину лѣтъ пятидесяти, съ тучнымъ тѣломъ, на которомъ жиръ начинаетъ покрывать мускулы, придаетъ мѣстами опухлость кожѣ, дѣлаетъ ее дряблой и образуетъ на ней складки. Повтореніе живой модели во всей ея правдивости не можетъ идти далѣе. Здѣсь мы видимъ подтвержденіе того, что реализмъ, который многими считается теперь чѣмъ-то новымъ, процвѣталъ еще за три тысячи лѣтъ до Р. Х.—и гдѣ же?—въ Египтѣ, странѣ, гдѣ преимущественно имѣло мѣсто искусство храмовое,

іератическое, неподвижное, связанное условіями культа. Во всей этой фигурѣ жизненность передается не только въ изображеніи тѣла, но въ самой постановкѣ, въ движеніи, въ поворотѣ головы и, наконецъ, въ чертахъ, которыя также, очевидно, копированы съ натуры: на губахъ сладкая благодушная улыбка чело­вѣка, довольнаго собою и жизнью; глаза кажутся смѣющимися и пора-

жаютъ своей живостью; они, надо замѣтить, врѣзаны въ дерево и составлены изъ бѣлаго матоваго кварца, который, для вящей правдивости, умышленно выбранъ съ красноватыми прожилками; въ серединѣ вставленъ зрачекъ изъ горнаго шлифованнаго хрустала чернаго цвѣта; для полноты впечатлѣнія, въ глубинѣ зрачка вправлена металлическая блеска, которая просвѣчиваетъ сквозь хрусталь и придаетъ взгляду поразительную живость.

Почти такое же совершенное произведеніе изъ дерева, также египетскаго происхожденія и той же династіи, находится въ Луврскомъ музеѣ. Оно извѣстно подъ названіемъ Скриба, или Писца.

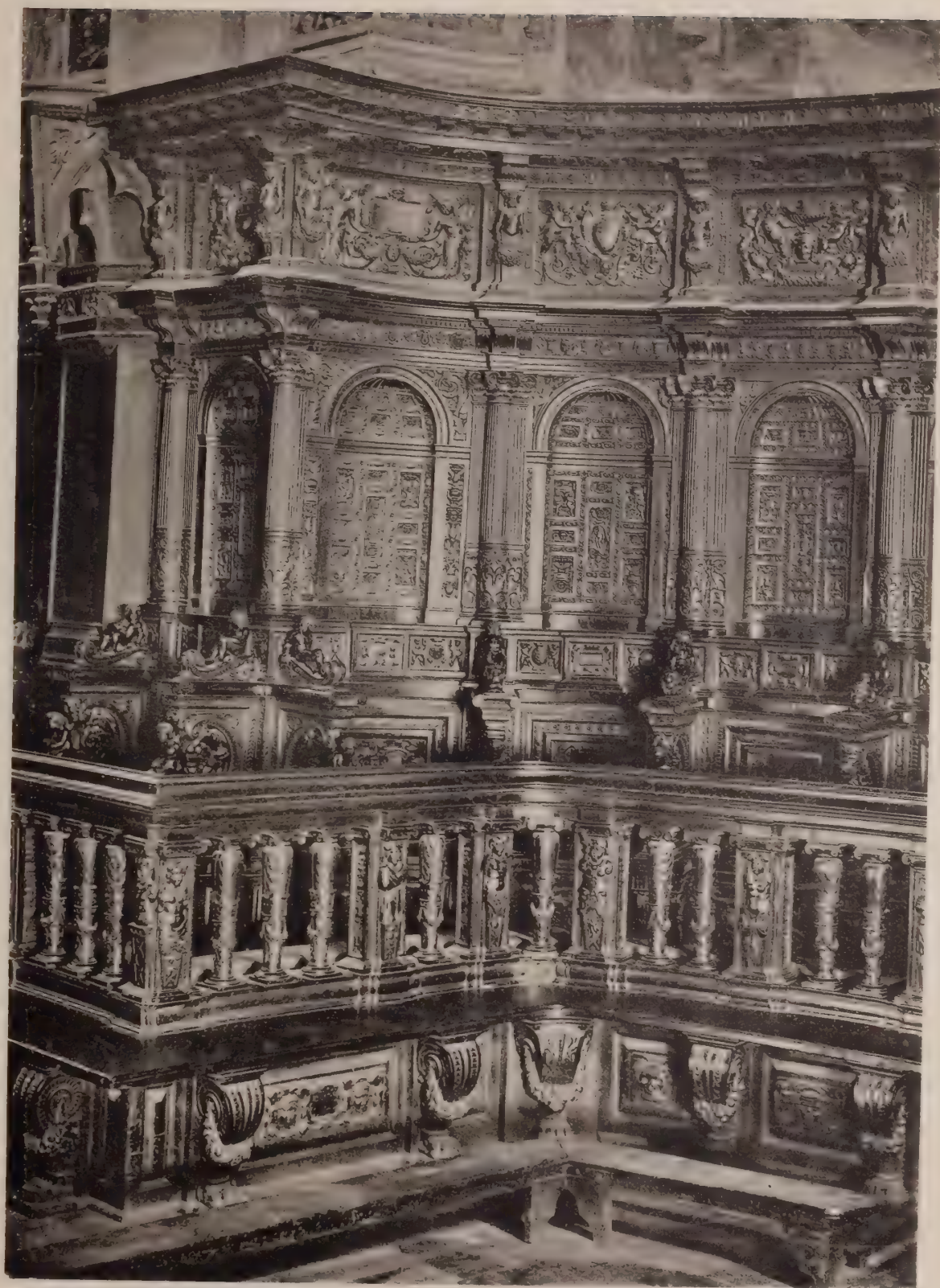
Искусство рѣзбы изъ дерева выражается въ эти отдаленные времена не только въ статуяхъ, но и во множествѣ мелкихъ предметовъ обыденнаго домашняго употребленія, утвари всякаго рода, игрушкахъ, туалетныхъ принадлежностяхъ и проч. Если только предметы эти не предназначались для религіознаго употребленія, всѣ они отличаются, почти безъ исключенія, тѣмъ жизненнымъ характеромъ, который, болѣе или менѣе, свидѣтельствуетъ о степени художественнаго развитія рядомъ съ самой утонченной техникой. Чтò можетъ быть, на примѣръ, изящнѣе деревянной ложки (въ Булакск. музеѣ), рукоятка которой изображаетъ молоденькую обнаженную нубійскую дѣвушку, которая плыветъ, подталкивая передъ собою обѣими руками плетеную корзинку? И такіе образчики вовсе не рѣдкость; они сплошь и рядомъ встрѣчаются въ витринахъ египетскаго отдѣленія въ Британскомъ музеѣ, также въ Луврѣ и въ Берлинѣ.

Въ античномъ греческомъ искусствѣ, рѣзба изъ дерева находилась, повидимому, въ такомъ же общемъ употребленіи, какъ и въ Египтѣ. Не смотря на то, что Греція возникла гораздо позже, что полное ея процвѣтаніе выразилось уже въ V и VI вѣкахъ до Р. Х., скульптурныя ея работы изъ дерева почти не сохранились; по крайней мѣрѣ онѣ составляютъ величайшую рѣдкость. Виноваты ли въ этомъ климатическія условія, войны, государственные перевороты или почвенныя сотрясенія—рѣшить трудно; если всѣ эти обстоятельства болѣе или менѣе способствовали къ истребленію произведеній изъ бронзы и мрамора (до нашего времени дошло всего нѣсколько сотъ предметовъ, дѣйствительно принадлежащихъ античному греческому искусству), то надо удивляться, что могли еще дойти до насъ кое-какіе образцы рѣзбы изъ дерева.

Существуютъ, однако, несомнѣнные доказательства, что дерево употреблялось греческими скульпторами едва ли не наравнѣ

съ бронзой и мраморомъ. Павзаній, греческій писатель II столѣтія послѣ Р. Х., описываетъ множество деревянныхъ статуй, которыя въ его время украшали храмы и площади. Онъ, между прочимъ, съ особенною похвалою отзывается объ изваяніяхъ, представлявшихъ Кастора и Полукса, въ Аргосѣ, и двухъ Бахусовъ, въ Коринѣ. Послѣднія были вызолочены, кромѣ лицъ, которыя были раскрашены. Распространіе скульптуры изъ дерева подтверждается еще тѣмъ, что самый матеріалъ подраздѣлялся у грековъ на породы высшія и низшія, и каждая порода имѣла свое специальное назначеніе: высшія породы служили для изваянія божествъ перваго разряда, изъ низшихъ рѣзали Сатировъ, Пріаповъ и т. д. Даже хворостъ имѣлъ свое употребленіе: изъ него выплетались статуи, какъ напр. Эскулапа, въ Спартѣ, и Юноны, въ Самосѣ. Всѣ эти круглыя изваянія исчезли, конечно, безслѣдно; отъ нихъ не осталось даже обломка. Взамѣнъ этого, чудомъ какимъ-то уцѣлѣли предметы другихъ формъ и назначеній, которые свидѣтельствуютъ, что рѣзьба изъ дерева имѣла не только обширное художественное и художественно-промышленное примѣненіе, но и процвѣтала въ самую блестящую эпоху греческаго искусства. Лучшими образцами въ этомъ родѣ могутъ служить два саркофага, хранящіеся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ отдѣленіи Керченскихъ древностей. Они принадлежатъ IV столѣтію до Р. Х. Оба украшены рельефами; на одномъ изображенъ Аполлонъ и Гера, на другомъ—сцена похищенія Левкиппидъ Діоскурами; на верхней части проходитъ фризъ изъ орнаментовъ тончайшаго стиля и такой изящной обработки, что надо удивляться, какъ могъ онъ сохраниться въ такой цѣлости въ теченіе 2300 лѣтъ.

Рѣзное искусство изъ дерева процвѣтало также съ незапамятныхъ временъ и на дальнемъ Востокѣ. Въ Индіи, Китаѣ, Бирманскомъ государствѣ, въ Японіи, существуютъ до сихъ поръ древнія пагоды и часовни, изобилующія круглыми деревянными изваяніями, рельефами, орнаментами и всякаго рода декоративными украшеніями. Разнообразіе формъ, зависѣвшее здѣсь отъ разнообразія религіозныхъ представленій и типовъ, отчасти также отъ разновидности окружающей природы, останавливаетъ вниманіе не менѣе, чѣмъ разность пріемовъ въ самомъ исполненіи. Здѣсь, рядомъ съ энергической, смѣлой работой, встрѣчаются произведенія до такой степени утонченныя въ техническомъ отношеніи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сложныя по сочиненію, что часто отказываешься дать себѣ отчетъ въ качествѣ и формѣ инструмента, которымъ пользовался мастеръ.



Фототип. В. И. Штейнъ

Рѣзьба изъ дерева
сѣдалищъ въ хорѣ Сіенскаго собора

Безчисленные виды работъ, украшенныхъ воспроизведеніями формъ растительнаго и животнаго царствъ, достигаютъ часто такого художественнаго совершенства, что передъ нимъ невольно забываешь побѣжденную техническую трудность—забываешь какъ-бы самый матеріалъ, изъ котораго предметъ сдѣланъ: передъ вами—живой образецъ природы, со всей его мягкостью, нѣжными, едва-уловимыми для глаза, тонкостями, прихотливыми изгибами и оттѣнками. По всей вѣроятности, искусство это слѣдовало на Востокѣ тѣми же путями, какъ и въ другихъ странахъ, имѣло свои періоды постепеннаго развитія, процвѣтанія, падало и снова возникало; несомнѣнно то, что оно всегда находилось въ обширномъ примѣненіи и до сихъ поръ продолжаетъ составлять одну изъ видныхъ отраслей торговли съ Европой.

Китай, Японія, а также Индія, ежегодно высылаютъ въ Европу цѣлые корабли своихъ произведеній, въ числѣ которыхъ скульптура изъ дерева встрѣчается всего чаще; между ними рѣже, однако, стали появляться образцы стараго производства, которыми, еще въ прошломъ столѣтіи, обогатились многіе музеи и частныя собранія въ западныхъ государствахъ. Сличая тѣ и другіе, нельзя не отдать преимущества образцамъ стариннаго происхожденія; преимущество это заключается не только въ изяществѣ и оригинальности внѣшней формы, но и въ самомъ исполненіи; въ послѣднее время оно стало примѣтно подражать европейскимъ типамъ и приняло характеръ фабричности, во вредъ характеру индивидуальному, которыми прежде такъ отличались издѣлія Востока.

При всемъ томъ, легко убѣдиться, что даже здѣсь дѣло не ограничивается только терпѣніемъ, какъ многіе полагаютъ; въ нѣкоторыхъ частяхъ дальняго Востока, куда европейская цивилизація не успѣла еще вполне проникнуть, фабричный пошибъ несравненно менѣе замѣтенъ; въ произведеніяхъ этихъ странъ, кромѣ доказательствъ терпѣнія, часто можно найти предметы, показывающіе личное вдохновеніе въ связи съ истиннымъ художественнымъ чувствомъ.

Отъ древняго Рима мало осталось свѣдѣній относительно деревянной скульптуры. По свидѣтельству Лабарта (*Hist. des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*), въ Римѣ существовалъ законъ, по которому мастера, рѣзавшіе изъ дерева человѣческія изображенія и животныхъ, освобождались отъ личной подати. Въ Восточной Римской Имперіи, въ числѣ статуй изъ бронзы и мрамора, привозившихся изъ Рима въ Константинополь, легко могли находиться также скульптурныя произведенія изъ де-

рева. Лабартъ упоминаетъ о большомъ деревянномъ рельефѣ, поставленномъ на форумѣ по приказанію Константина Великаго; однако онъ не говоритъ, былъ ли этотъ рельефъ римскаго, или византійскаго происхожденія.

Преслѣдованія противъ всякаго рода скульптурныхъ изображеній, начавшіяся въ первой четверти VIII столѣтія при папѣ Львѣ III, нанесли, можно сказать, послѣдній ударъ ваянію. Оно почти исключительно обратилось къ производству мелкихъ работъ, которыя удобно было скрывать отъ преслѣдователей; мелкія же работы, преимущественно складни и покрывки для молитвенныхъ книгъ, производились, большей частью, изъ кости.

Но преслѣдователи ваянія не коснулись орнамента; напротивъ, все, что могло содѣйствовать внѣшнему блеску и великолѣпію храма, встрѣчало, съ ихъ стороны, поощреніе. Толпы ваятелей, оставшихся безъ дѣла, обратились къ орнаментному декоративному искусству; благодаря имъ, оно достигло въ скоромъ времени роскошнаго выраженія, сохранившаго названіе византійскаго стиля. До нашего времени дошли только образцы работъ изъ бронзы и камня; но нельзя сомнѣваться, что дерево, какъ матеріалъ, легко приспособляемый къ рѣзбѣ всякаго рода, было также въ большомъ употребленіи. Съ постепеннымъ паденіемъ Восточной Римской Имперіи, мѣстные художники, преимущественно греки, выселяясь изъ Константинополя, переносили художественное знаніе и прививали его всюду, гдѣ избирали себѣ ослѣдность. Главными пунктами были Аѳонъ и Италія. Первый, какъ увидимъ ниже, послужилъ впослѣдствіи художественной школой для Россіи.

Переходя съ Востока на Западъ, слѣдуетъ, прежде всего, начать съ Сѣвера и перенестись въ Данію и Норвегію. Тамъ, со времени водворенія христіанской вѣры (въ 1030 году), начинаютъ строить деревянные церкви, съ украшеніями, также рѣзанными изъ дерева. Многіе изъ этихъ памятниковъ и ихъ части уцѣлѣли до сихъ поръ; сравнительная ихъ многочисленность и часто самый размѣръ даютъ возможность заключить не только о существованіи рѣзнаго дѣла въ обширномъ примѣненіи, но и о существованіи совершенно своеобразнаго искусства. Остальная Европа въ это время едва пробуждалась отъ сна; сама Италія, опередившая въ художествѣ другія западныя страны, не находила еще тогда формы для выраженія новой вѣры; она довольствовалась пока образцами византійскаго стиля, приходившаго уже въ упадокъ, и, не имѣя своихъ мастеровъ, употребляла греческихъ художниковъ,

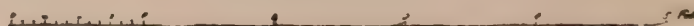
переселившихся съ Востока. Сѣверное или скандинавское искусство выросло какъ бы на собственной почвѣ. Оно ничего не заимствовало отъ цивилизаніи Рима, не смотря то, что между Даніей, Норвегіей и Римомъ существовали давнишнія торговыя сношенія; также мало повліялъ на это искусство вкусъ другихъ національностей послѣ того, какъ Данія и Норвегія начали принимать участіе въ событіяхъ и въ ходѣ умственнаго развитія сосѣднихъ христіанскихъ государствъ.

Оригинальность скандинавскаго стиля заключается въ его архитектурѣ, а особенно въ декоративныхъ украшеніяхъ, состоящихъ изъ орнамента узловатаго плетенаго вида, тѣсно связаннаго съ изображеніями химерическихъ драконовъ, змѣй, фантастическихъ крылатыхъ животныхъ, оканчивающихся длинными завивающимися хвостами. Заимствованный, очевидно, въ своихъ фигурныхъ изображеніяхъ изъ мѣстныхъ языческихъ представленій, орнаментъ этотъ проходитъ по всему Сѣверу и сохраняетъ болѣе или менѣе свой типъ даже послѣ того, какъ въ этихъ странахъ окончательно установилась христіанская вѣра.

Въ Норвегіи до сихъ поръ можно видѣть образцы такого стиля на входныхъ дверяхъ въ церкви св. Ульриха, въ городѣ Горданнѣ, въ городахъ Аардалѣ, Галлингдаалѣ и во многихъ другихъ мѣстностяхъ (Рис. 2). Не считая образцовъ большаго размѣра, въ Копенгагенскомъ музеѣ, въ церквахъ Норвегіи и Исландіи, сохраняется утварь—скамьи, аббатскія сѣдалища и другіе предметы—совершенно того же характера. Сложность орнамента, въ связи съ изображеніями животныхъ, исполненіе которыхъ всегда труднѣе изогнутыхъ и прямыхъ линій, доказываетъ, что на Сѣверѣ уже въ XII столѣтіи существовали искусные мастера, и рѣзьба изъ дерева была въ бѣльшемъ употребленіи, чѣмъ въ остальной Европѣ.

Первая извѣстная работа этого рода въ Италіи, а именно деревянная рѣзная дверь, въ церкви св. Сабины въ Римѣ, принадлежитъ уже къ XIII столѣтію. Колоссальное деревянное Распятіе въ церкви св. Северина, въ Тулузѣ, во Франціи, и круглыя изображенія святыхъ въ придѣлѣ Вексельбургской церкви въ Германіи, приписываются тому же времени.

Скульптура изъ дерева распространяется въ Италіи особенно въ то время, когда произведенія религіознаго назначенія, освобожденные отъ преслѣдованій, начинаютъ увеличиваться въ масштабѣ. Кость, какъ матеріалъ дорогой и менѣе удобный для крупныхъ работъ, уступаетъ тогда постепенно мѣсто дереву. Въ концѣ XIII



Деревянная дверь въ ц. Галлингдаалъ.

и началъ XIV столѣтій, въ эпоху Возрожденія искусствъ въ Италіи, скульптура изъ дерева вырастаетъ и развивается наравнѣ съ другими родами художества. Она прежде всего пробуетъ свои силы на хоровыхъ сѣдалищахъ. Въ концѣ XIII ст., часть церкви, гдѣ помѣщается хоръ во время богослуженія, начали отдѣлять деревянной переборкой, приставляя къ ней ряды сидѣній для причта и пѣвчихъ. Искусство въ это время развивалось съ такою быстротою, что уже въ XIV столѣтіи хоровыя сѣдалища представляли монументальныя архитектурныя постройки, покрытыя скульптурой. Работы эти, присоединявшія иногда къ рѣзбѣ мозаику изъ дерева, инкрустацію изъ кости и живопись, исполнялись часто лучшими художниками того времени, имена которыхъ сохранились. Извѣстно, что хоръ въ Падуѣ, въ церкви св. Іустины, рѣзалъ Рикардо Таурино; хоръ въ церкви Санъ-Северино, въ Неаполѣ, принадлежитъ рѣзцу Бенардино Торелли да-Брешья; хоръ Сьенскаго собора, считающійся совершенствомъ рѣзнаго искусства и образцомъ стиля Возрожденія (см. изображ. на особ. листѣ), работали знаменитые ваятели: Риччо, Франческо дель-Тонджіо и его сынъ, Джакомо, и т. д. Сьенна уже тогда славилась своими рѣзчиками по дереву. Изъ скульпторовъ, употреблявшихъ преимущественно этотъ матеріалъ, пользовались особенною извѣстностью: Франческо ди-Вальдомбрино и Лоренцо ди-Пьетра. Послѣдній исполнилъ статую Спасителя, воскресающаго изъ гроба, которая украшаетъ престолъ Сьенскаго собора.

Одновременно съ хорами, скульптура изъ дерева нашла поддержку въ заперестольныхъ образахъ и складняхъ. Въ XIV столѣтіи, они перестали служить мелкимъ украшеніемъ престола, но увеличились въ размѣрѣ и вскорѣ превратились въ постройки, занимавшія позади престола всю глубину церковной арки. Здѣсь для возрождавшейся скульптуры открылось, конечно, еще больше простора для выраженія своихъ молодыхъ силъ. Недостаточно уже было декоративнаго впечатлѣнія, которымъ могли ограничиваться хоры; предстояло покрыть цѣлыя пространства сочиненіями изъ Св. Писанія, въ видѣ отдѣльныхъ изображеній, группъ, рельефовъ, соединенныхъ архитектурными линіями, фризами и орнаментами. Такія работы, очевидно, не могли быть подъ силу одному человеку: образовались обширныя мастерскія, цѣлыя артели художниковъ и рѣзчиковъ, во главѣ которыхъ былъ всегда мастеръ, пользовавшійся извѣстностью. Во Флоренціи, едва-ли не главнымъ центрѣ тогдашняго художественнаго движенія, первѣйшіе

художники изошряли себя въ рѣзбѣ изъ дерева. Брунеллески, строитель купола въ флорентинскомъ соборѣ, исполнилъ для этого храма деревянное Распятіе. По свидѣльству Вазари, Андреа Вероккіо вырѣзалъ изъ того же матеріала нѣсколько Распятій; даже геніальный Донателло прибѣгалъ иногда къ дереву. Св. Магдалина и Распятіе въ церкви Сантъ-Джованни, во Флоренціи, принадлежатъ его рѣзцу. Въ числѣ художниковъ, спеціально занимавшихся скульптурой изъ дерева, итальянскіе писатели съ особенною похвалою называютъ: Александра Ботичелли, Крочини, Риккардо Таурино, Корбетти, Монте Луччано и Джованни Бариле; послѣдній рѣзалъ, между прочимъ, подъ руководствомъ Рафаеля, плафоны и двери въ Ватиканѣ.

Въ концѣ XV и началѣ XVI ст., скульптура изъ дерева достигаетъ въ Италіи высшей степени своего развитія. Этому отчасти способствуетъ характеръ самаго стиля, свободнаго, выгоднаго для декоративнаго эффекта и легко повинующагося рѣзцу. Обогащенный декоративными элементами, открытыми при раскопкѣ Титовыхъ бань, стиль этотъ пріобрѣлъ еще больше разнообразія и живописности сочетаніемъ человѣческой фигуры и химеры, птицъ и животныхъ, перевитыхъ аканѳомъ, плющемъ и виноградомъ, цвѣтовъ, плодовъ, и проч. Успѣхъ деревянной скульптуры, главнымъ образомъ, объясняется еще тѣмъ обстоятельствомъ, что художники, работавшіе до того времени почти исключительно для церкви, встрѣчаютъ сильную поддержку со стороны общества. Требованіе усиливаетъ художественную дѣятельность. Появляется безчисленное множество самыхъ разнообразныхъ предметовъ, скромное назначеніе которыхъ не охлаждаетъ, повидимому, вдохновенія исполнителей. Вкусъ къ изящному былъ уже тогда какъ бы насущной потребностью. Все, что сохранилось отъ того времени въ церквахъ, музеяхъ и частныхъ собраніяхъ, ясно указываетъ, что не было художественной отрасли, которая не находилась бы въ прогрессивномъ движеніи и, благодаря соревнованію, не давала бы совершеннѣйшихъ произведеній. На долю скульптуры изъ дерева выпала непослѣдняя доля. Она украшаетъ мебель, покрываетъ стѣны и потолки дворцовъ и домовъ богатыхъ людей, производитъ также предметы религіознаго назначенія, но уже меньшаго размѣра, какъ напр. алтарики для домашнихъ моленъ, аналои для колѣнопреклоненія во время молитвы, польпитры для божественныхъ книгъ, мебель всякаго рода, подставки, рамы, музыкальные инструменты, мѣхи для раздуванія огня и, наконецъ, ларцы для

храненія приданаго, игравшіе такую видную роль въ мебельномъ производствѣ тогдашняго времени; послѣдніе часто сплошь покрывались рѣзными сюжетами и фигурами, присоединяя къ рѣзбѣ живопись и мозаику изъ кости и дерева.

Съ постепеннымъ распространеніемъ общественнаго благосостоянія и потребности къ украшенію частныхъ жилищъ, искусство не могло, конечно, производить одни совершенные предметы, какъ въ то время, когда оно посвящало почти весь свой трудъ церкви, и трудъ этотъ выходилъ изъ рукъ первоклассныхъ мастеровъ, или руководился ими. Къ концу XVI и началу XVII столѣтій, работы, съ печатью индивидуальности, замѣтно уступаютъ мѣсто фабрикаціи и спѣшности; упадокъ техники равняется, впрочемъ, упадку стиля, созданнаго и возведеннаго на такую высоту Сансовино, Бенедетто да-Майяно, Андреа Риччо, Ровенцано, делла-Кверчья, Сеттиньяно, и друг. Стилъ этотъ мало-по-малу теряетъ свою изящную утонченность. Но и тогда, время отъ времени, появляются художники, которые, каждый въ своемъ родѣ, оставляютъ совершеннѣйшія произведенія. Таковы напр. венеціанскій скульпторъ Брустолоне. Онъ преимущественно занимался исполненіемъ рѣзной мебели и рамъ; но предметы эти, по замѣчательному мастерству рѣзца, вкусу, характеру сочиненія, состоящему изъ дѣтскихъ группъ, химерическихъ изображеній, силфовъ, цвѣтовъ и плодовъ, выходятъ до такой степени изъ ряда обыкновеннаго, что справедливо могутъ занять мѣсто въ ряду художественныхъ произведеній (см. изобр. на особомъ листѣ).

Изъ рѣзчиковъ XVII столѣтія, оставившихъ послѣ себя имя въ Италіи, слѣдуетъ еще назвать: Оттавіо Джанелли, Проперціо Росси и Раджіо. Они специально посвящали себя микроскопической скульптурѣ, которая была тогда въ модѣ. Въ числѣ такихъ произведеній, особеннаго вниманія заслуживаютъ четыре медальона, величиною въ половину грецкаго орѣха, исполненные Джанелли: одинъ изъ нихъ представляетъ охоту въ лѣсу, другой — Амура на раковинѣ, третій — юношу на колесницѣ, четвертый Спасителя у позорнаго столба; въ послѣднемъ множество фигуръ, окруженныхъ орнаментомъ въ стилѣ Рафаелевыхъ ложъ ¹⁾).

Въ XVIII столѣтіи встрѣчается также имя Джинотти, изъ Туррина, рѣзавшаго изъ дерева декоративныя украшенія, рамы, кар-

¹⁾ Valery, Voyage en Italie. T. II, p. 418.

туши, отличавшіяся замѣчательнымъ вкусомъ сочиненія и тонкостью исполненія.

Естественно, слѣдуя общему движенію въ развитіи или упадкѣ искусствъ и подчиняясь господствовавшему вкусу времени, скульптура изъ дерева могла представлять болѣе или менѣе совершенные или посредственные образцы; но она всегда держалась въ Италіи на извѣстной высотѣ. Она и въ настоящее время имѣетъ тамъ представителей, заслуживающихъ названіе истинныхъ художниковъ. Таковы: Бесарелли въ Венеціи, Фрулини и Барбетти во Флоренціи, Брамбилла въ Миланѣ и многіе другіе, не менѣе искусные, въ Сьеннѣ.

Въ Германіи, Франціи, Испаніи и Фландріи, скульптура изъ дерева шла почти тѣмъ же путемъ, какъ въ Италіи, и подвергалась тѣмъ же условіямъ. Разница — во времени ея бѣльшаго или меньшаго успѣха въ каждой изъ этихъ странъ, а также въ своеобразности формы и стиля. Въ началѣ XVI столѣтія, вкусъ итальянскаго Возрожденія проникъ въ Германію и вскорѣ сдѣлался общимъ на всемъ Западѣ. Общее это заключалось, впрочемъ, въ преобладающихъ чертахъ — въ канвѣ, если можно такъ выразиться; въ деталяхъ онъ настолько измѣнялся, переходя изъ одной націи въ другую, настолько каждая изъ нихъ перерабатывала его, согласно своему духу, что подъ-конецъ образовалось нѣсколько вкусовъ, имѣющихъ свой типъ, ясно опредѣляющій происхожденія французское, нѣмецкое, фламандское и т. д.

Помимо несходства въ стилѣ и внѣшнемъ видѣ, скульптура изъ дерева въ каждой странѣ отличается еще своими характерными чертами. Такъ, напримѣръ, одна изъ особенностей нѣмецкаго искусства состоитъ въ томъ, что оно, вопреки тогдашнему общему движенію сосѣднихъ націй, остается вѣрнымъ готическимъ преданіямъ. Въ то время, какъ по всему Югу и Западу господствуетъ полный романтизмъ, когда всѣ художественныя силы призываются къ свободѣ и напряжены къ изображенію жизни въ ея реальномъ представленіи, нѣмецкое искусство, въ своемъ порывѣ къ той же цѣли, явно, между тѣмъ, чѣмъ-то задерживается. Готическій стиль, по всей вѣроятности, болѣе сочувственный германскому духу, чѣмъ другимъ національностямъ, привился къ нѣмецкому искусству и укоренился съ такой силой, что долгое время мѣшалъ ему войти въ колею общаго движенія. Вліяніе его отражается въ сухости линій и движеній фигуръ, въ округлости и нѣкоторой неподвижности въ выраженіи лицъ, въ складкахъ одеждъ, которыя часто, при своей

живописности расположенія, сохраняютъ жесткій, угловатый видъ, напоминающій скорѣе мятую бумагу, чѣмъ свободно падающую ткань. Черты эти бросаются въ глаза даже въ произведеніяхъ такихъ выдающихся талантовъ, каковы Ад. Крафтъ, Вейтъ, Штоссъ, Алб. Дюреръ, и др.

Другая особенность нѣмецкой скульптуры заключается въ томъ, что съ XV столѣтія ее начинаютъ раскрашивать красками и покрывать золотомъ. Раскраска скульптурныхъ произведеній встрѣчается также въ Испаніи; но она прикладывалась здѣсь больше къ отдѣльнымъ круглымъ изваяніямъ; тогда какъ въ Германіи этотъ способъ украшенія былъ въ такомъ общемъ употребленіи, что находились отлитыя изъ серебра изображенія, покрытыя красками. Помимо раскраски, запрестольные складни и образа второй половины XV и начала XVI столѣтій отличаются въ Германіи еще тѣмъ, что въ нихъ живопись и скульптура принимаютъ одинаковое участіе, такъ что трудно опредѣлить, которому изъ этихъ искусствъ слѣдуетъ отдать преимущество въ одномъ и томъ же предметѣ. Средняя часть складня представляетъ обыкновенно священный сюжетъ, рѣзанный изъ дерева, съ обычной раскраской и позолотой; на боковыхъ частяхъ или створцахъ изображались такіе-же сюжеты, но уже писанные, и часто лучшими нѣмецкими мастерами, каковы ванъ-деръ-Вейденъ, Кранахъ, Алб. Дюреръ, и др.

Скульптура изъ дерева имѣла въ Германіи такое же распространеніе и примѣненіе, какъ и въ Италіи. Давность ея существованія доказывается образцами XIII столѣтія, хранящимися въ Вексельбургскомъ соборѣ; о нихъ упоминалось выше. Въ теченіи послѣдующихъ столѣтій она развивалась, принимала всѣ виды, всѣ формы, сообразно вкусу времени, и постоянно служила къ украшенію храмовъ, частныхъ жилищъ и въ то же время обогащала промышленность издѣліями самаго разнообразнаго назначенія. Не смотря на истребленіе безчисленнаго множества такихъ произведеній во время реформации и религіозныхъ войнъ, въ церквахъ, музеяхъ и частныхъ собраніяхъ остается еще достаточно предметовъ этого рода, чтобы судить, до какого совершенства достигало иногда рѣзное дѣло въ Германіи, благодаря участію въ немъ такихъ мастеровъ, какъ Лука Мозеръ, Ад. Крафтъ (раскрашенный запрестольный образъ въ Бамбергскомъ соборѣ), Фейтъ Штоссъ, Гансъ Брюгеманъ (запрестольный рѣзной рельефъ въ Шлезвигскомъ соборѣ), Руминштейндеръ и другіе.

Главными центрами художественнаго движенія всѣхъ родовъ

искуства въ Германіи были Нюрнбергъ, Аугсбургъ и Кельнъ. Каждый изъ этихъ городовъ, не отступая въ цѣломъ отъ характера общаго германскому искуству, умѣлъ, тѣмъ не менѣе, придавать своимъ произведеніямъ особенные оттѣнки; они до такой степени своеобразны, что можно безъ большаго затрудненія опредѣлить мѣсто происхожденія каждаго предмета. Кромѣ того, каждый изъ этихъ центровъ выработалъ себѣ, болѣе или менѣе, свою специальность.

Въ числѣ послѣднихъ, видное мѣсто занимаютъ медальоны съ рельефными портретными изображеніями. Работы эти часто не уступаютъ совершеннѣйшимъ произведеніямъ того же рода въ Италіи, исполненнымъ въ лучшее время Возрожденія; разница состоитъ въ томъ только, что послѣднія отливались изъ бронзы, тогда какъ первыя вырѣзывались изъ дерева. Особенно отличались въ этомъ родѣ Нюрнбергъ и Аугсбургъ. Многіе изъ такихъ медальоновъ отмѣчены монограммой Ал. Дюрера. Самымъ знаменитымъ между аугсбургскими рѣзчиками портретовъ считается Гансъ Шварцъ. Произведенія эти были особенно въ модѣ въ XVI столѣтіи, но лучшія принадлежатъ первой трети этого столѣтія.

Къ специальному роду могутъ быть также отнесены предметы мелкой микроскопической скульптуры; они, какъ мы видѣли, производились также въ Италіи; но здѣсь они являлись, какъ исключеніе, тогда какъ въ Германіи они составляютъ цѣлую отдѣльную отрасль, въ составъ которой входили предметы священнаго содержанія, складни, четки, отдѣльныя группы и фигурки, а также вещи, цѣль которыхъ, повидимому, доказать только степень человеческого терпѣнія.

Общее направленіе деревянной скульптуры въ XVII столѣтіи весьма схоже съ направленіемъ, господствовавшимъ въ Италіи, Франціи и Фландріи. Произведенія монументальнаго характера появляются уже какъ исключеніе. Ихъ ростъ какъ бы пріостанавливается; многія изъ нихъ остаются недоконченными, какъ самые храмы, для которыхъ они предназначались. Скульптура изъ дерева почти исключительно превращается въ декоративное искуство, если принимать это слово въ его обширномъ значеніи; оно не ограничивается украшеніемъ комнатъ и мебели, но производитъ также множество другихъ предметовъ, которые, не смотря на свои скромные размѣры, часто выдѣляются истинными художественными качествами. Къ такому роду принадлежатъ, между прочимъ, одѣтыя и обнаженныя фигурки и группы, рѣзанныя большей частью

изъ буксоваго дерева Но этотъ родъ скульптуры, которымъ не пренебрегали иногда лучшіе художники, не составляетъ монополіи Германіи; въ XVII вѣкѣ и даже въ XVIII, онъ одинаково былъ распространенъ во Франціи и Фландріи. Вездѣ, впрочемъ, большая часть такихъ изображеній ограничивалась повтореніемъ въ уменьшенномъ видѣ извѣстныхъ античныхъ статуй и образцовъ современной мѣстной скульптуры; еще чаще исполнители брали образцами гравюры знаменитыхъ мастеровъ, каковы Альдгреверъ, Бегамъ, Вольгемутъ, Георгъ Пенцъ, Гольбейнъ, Дюреръ и проч. Имена этихъ художниковъ нерѣдко помѣщались рѣзчиками на ихъ произведеніяхъ — обстоятельство, приводившее такъ часто въ заблужденіе любителей, принимавшихъ копію за произведеніе самого мастера-гравера.

Лишнимъ было бы распространяться съ такими подробностями о деревянной скульптурѣ во Франціи и Фландріи. Историческое ея развитіе почти то же, что въ Италіи и Германіи. Отличіе ея отъ послѣднихъ заключается, главнымъ образомъ, въ оттѣнкахъ своеобразности, присущей каждой націи. Въ общихъ чертахъ, французская скульптура изъ дерева, во всѣхъ ея видахъ и примѣненіяхъ и во всѣ времена существованія, какъ въ эпоху готики, такъ во время Возрожденія и въ послѣдующіе періоды, несравненно скромнѣе, тоньше, деликатнѣе въ отношеніи вкуса, чѣмъ во Фландріи; послѣдняя всегда отличалась нѣкоторой напыщенностью и тяжеловѣсностью, хотя то и другое въ цѣломъ производитъ, по большей части, живописное впечатлѣніе. Образцами рѣзнаго дѣла колоссальныхъ размѣровъ во Франціи считаются хоры въ Амьенскомъ соборѣ, въ соборахъ Блуа, Реймса и Шартра. Авторы этихъ замѣчательныхъ работъ неизвѣстны. Исторія сохранила, однако, имена нѣкоторыхъ художниковъ, специально занимавшихся рѣзьбою изъ дерева. Таковы: Дю-Ганси (работы конца XV ст., въ церквахъ Сантъ-Медерикъ и Сантъ-Жерве, въ Парижѣ), Луазонье и Дешофуръ, исполнившіе при Францискѣ I, совмѣстно съ итальянцемъ Требати, семь деревянныхъ аллегорическихъ фигуръ для башенныхъ часовъ въ Фонтенебло, Майлоръ и братья Гардуэнъ (двери и декоративныя украшенія въ парадныхъ залахъ стараго Лувра), Жани, долго жившій въ Италіи и сдѣлавшій статую св. Роха, о которой съ большою похвалою отзывается Вазари.

Напыщенность фламандской скульптуры выразилась особенно рѣзко въ концѣ XVI и началѣ XVII столѣтія. Въ предшествую-

шее время она была несравненно воздержаннѣе; это доказываютъ множество памятниковъ и, между прочимъ, два большіе складня, исполненные Яковомъ де-Барсе (Baerse) по заказу Филиппа Смѣлаго; они хранятся теперь въ Дижонскомъ музеѣ. Совершенно въ другомъ вкусѣ, но также безъ преувеличенія въ рельефѣ и рисункѣ, можно назвать рѣзную дверь, исполненную ванъ-деръ-Схалькеномъ, въ 1531—1534 годахъ, для ратуши города Оуденарде.

Первая четверть XVII столѣтія считается во Фландріи временемъ полного процвѣтанія скульптуры изъ дерева. Начиная съ монументальныхъ храмовыхъ работъ и кончая мебелью и самыми общеупотребительными предметами въ домашней жизни, все покрывается рѣзбою. Въ Антверпенѣ, Мехельнѣ, Гентѣ, Брюггенѣ, возникаютъ одна за другою обширныя мастерскія. Изъ художниковъ, сдѣлавшихъ себѣ имя въ значеніи скульпторовъ, преимущественно рѣзавшихъ изъ дерева, особенно извѣстны: ванъ-деръ-Вортъ и де-Босрхейтъ (хоры, исповѣдальная и украшенія въ церкви Карла Борромейскаго, въ Антверпенѣ), Артуръ Келлинъ, Тамбизеръ, Верблюнгенсъ, Гирцъ (работы въ соборѣ Богоматери, въ томъ же городѣ) и, наконецъ, Лука Файдербъ, изъ Мехельна, ученикъ Рубенса. Послѣдній исполнилъ запрестольный образъ въ церкви св. Ромбоуда, статую Апостола Якова въ церкви Богоматери въ Брюсселѣ и еще множество другихъ, болѣе или менѣе выдающихся художественныхъ произведеній.

Коснувшись такъ поверхностно рѣзнаго искусства во Франціи и Фландріи, мы желали только сберечь мѣсто для Испаніи, которая, по отношенію этого рода художества, заслуживаетъ особеннаго вниманія.

Искусство въ Испаніи появляется вообще нѣсколько позже; но уже съ XV столѣтія нѣтъ такой отрасли, которая въ этой странѣ не распустила бы своихъ вѣтвей и не дала бы своего цвѣта. Въ этомъ общемъ разцвѣтаніи, скульптура и рѣзба изъ дерева играютъ едва ли не первенствующую роль своимъ разнообразіемъ, оригинальностью, богатствомъ формъ и смѣлостью сочетаній самаго крайняго реализма съ крайнимъ фанатизмомъ вѣры и необузданностью воображенія. Мастерство самой техники часто такъ поразительно, что не довѣряешь глазамъ, отказываешься вѣрить, чтобы дерево могло до такой степени повиноваться рѣзцу, принимать подъ его нажимомъ такіе неожиданные причудливые изгибы и повороты, такъ энергически, свирѣпо, закручиваться и вмѣстѣ съ тѣмъ тутъ же передавать тончайшую нѣжность кожи, изображать изгибы

ткани, мягкость цвѣтка и деликатность кружева. Подобно тому, какъ это чаще всего встрѣчается въ искусствѣ Востока, единство гармоніи при безконечномъ разнообразіи деталей—вотъ задача, разрѣшеніе которой съ такимъ успѣхомъ усвоили себѣ чудные испанскіе мастера, не оставившіе потомству своихъ именъ.

Гдѣ бы вы ни были въ Испаніи: въ Севильѣ, Бургосѣ, Кадиксѣ, Валльядолидѣ, Толедо и т. д., — скульптура изъ дерева оставляетъ въ васъ, если не преобладающее, то самое сильное впечатлѣніе послѣ живописи. Колоссальные запрестольные образа или *retablos*, какъ ихъ тамъ называютъ, хоры съ ихъ рѣзными сѣдалищами, расположенными въ нѣсколько рядовъ одинъ надъ другимъ, внутреннія лѣстницы, покрытыя съ верху до низу рѣзбою, какъ напр. въ Бургосскомъ соборѣ; барельефы, убранство стѣнъ и потолковъ, какъ въ одномъ изъ придѣловъ собора въ Кадиксѣ, отдѣльныя группы и фигуры—все это смѣняется одно другимъ, иногда группируется въ одно цѣлое и поражаетъ своимъ изобиліемъ, смѣлостью приѣма, постановки, замысломъ и художественностью.

Однимъ изъ чудесъ этого рода искусства могутъ считаться хоры въ Севильскомъ соборѣ, исполненные въ срединѣ XV ст. скульпторомъ Нуффо Сарчесомъ, и тамъ же запрестольный иконостасъ, или *retablo*. Послѣдній занимаетъ все пространство между столбами главной арки и достигаетъ крайней ея высоты; онъ весь изъ дерева и состоитъ изъ барельефовъ, расположенныхъ рядами одинъ надъ другимъ. О числѣ ихъ можно судить уже по тому, что на нихъ представлена вся исторія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ; фигуры — величиною около аршина; каждый барельефъ обрамленъ широкой деревянной рѣзною каймою, изрытой, какъ медовый сотъ, усыпанной херувимами, ангелами, святыми, которые то выдѣляются на первый планъ и живописно круглятся, то уходятъ въ глубину и прячутся между листьями, орнаментами, гирляндами цвѣтовъ и плодовъ, пропускающихъ иногда причудливый образъ химеры. Богатство фантазіи не менѣе здѣсь удивительно, чѣмъ самое исполненіе: все бойко, смѣло, свободно отъ рутины, дышетъ жизнію, воодушевленіемъ. Хоры, расположенные противъ *retablo*, уступаютъ послѣднему развѣ только размѣрами; они, очевидно, начаты при господствѣ готики и далеко не были окончены, когда сталъ быстро водворяться стиль Возрожденія. Цѣлое представляетъ самый любопытный образчикъ перехода отъ одной эпохи къ другой и борьбы двухъ противоположныхъ характеровъ архитектуры и орна-

ментики, не считая того, что присоединило къ нимъ индивидуальное пылкое воображеніе мѣстныхъ исполнителей.

Какъ говоритъ преданіе, не даромъ при постройкѣ этого Севильскаго собора задачей была мысль: «построить храмъ, какого еще не бывало на землѣ христіанской, которому бы міръ удивился.» Цѣль, надо сказать, вполне здѣсь достигнута. Для такого результата однѣхъ денегъ было, конечно, недостаточно; тутъ едва ли не главнымъ двигателемъ было фанатическое религіозное увлеченіе, вдохновлявшее тогда каждое отдѣльное лицо и управлявшее всей страной.

Какъ было выше замѣчено при обзорѣ рѣзнаго дѣла въ Германіи, скульптурныя произведенія изъ дерева въ Испаніи также раскрашивались; но здѣсь преслѣдовалась другая цѣль. Тогда какъ нѣмецкій художникъ искалъ въ раскраскѣ только живописнаго декоративнаго эффекта, испанецъ прибѣгалъ къ ней для усиленія реалистическаго впечатлѣнія, доходившаго часто до крайняго предѣла. Стремленіе къ натурализму — все равно, въ какомъ бы видѣ онъ ни представлялся, — составляетъ одну изъ характерныхъ чертъ испанскаго художества. Пламенному воображенію испанца слабо отвѣчали кроткіе идеалы, вдохновлявшіе итальянскихъ и нѣмецкихъ живописцевъ и скульпторовъ XV вѣка; постоянно возбуждаемое религіознымъ фанатизмомъ, оно могло находить удовлетвореніе только въ потрясающихъ художественныхъ представленіяхъ, въ такихъ образцахъ искусства, которые не столько льстили изящному чувству, сколько — если возможно — усиливали фанатическое настроеніе духа. Художники руководились такой цѣлью столько же въ силу собственнаго чувства, сколько вслѣдствіе общаго направленія, даннаго искусству духовной инквизиціей, находившей выгоду поддерживать крайность религіознаго увлеченія.

Въ Севильѣ, въ церкви La Caridad, находится колоссальный барельефъ изъ дерева, поставленный вмѣсто запрестольнаго образа. Девять фигуръ въ натуральную величину человѣческаго роста окружаютъ Спасителя, только что снятаго со креста. Сила выраженія въ страдальческомъ ликѣ Христа, замѣчательно переданная рѣзцомъ, показалась недостаточной, слабо удовлетворяющей; потребовалось еще прибавить ужасъ физической пытки: мускулы Спасителя судорожно напряжены и выворочены, кожа на тѣлѣ мѣстами ободрана и виситъ клочьями; для усиленія впечатлѣнія, весь рельефъ расписанъ красками, и такъ реально, что кажется, будто вся сцена происходитъ въ дѣйствительности. Скульптурныхъ произведе-

ній такого рода не перечестъ въ Испаніи. Въ той же церкви существуетъ одинокое круглое изображеніе Спасителя у позорнаго столба. Рѣзьбой и раскраской этой статуи занимались, повидимому, недюжинные художники, потому что дальше этого скульптура и живопись не въ силахъ производить болѣе потрясающаго впечатлѣнія; кожа мѣстами также оборвана и обнажаетъ ребра и кости колѣнъ; кровь льется ручьями по лицу и одеждѣ; тамъ, гдѣ она запеклась, или остановилась въ видѣ капель, искусно вставлены стекла рубинового цвѣта; помутившіеся отъ страданій глаза сдѣланы, для болѣе правдивости, изъ цвѣтной эмали

Говоря о раскрашенныхъ деревянныхъ изваяніяхъ, нельзя пропустить изображенія св. Франсиска Асизскаго, работы Алонсо Кано. (Рис. 3). Тѣ, кому случалось видѣть это произведеніе въ подлинникѣ, или даже въ копіи, конечно, не могутъ забыть его: размѣромъ своимъ оно не превышаетъ аршина; фигура закутана въ подрясникъ съ капюшономъ изъ грубой сѣрой ткани того покроя, какой носятъ обыкновенно капуцины; вмѣсто пояса—веревка; изъ-подъ капюшона, надвинутаго на голову, виднѣется нѣсколько приподнятое, мертвенно-блѣдное, изнеможенное лицо, въ которомъ живы только глаза, обращенные экстатически къ небу; глубоко запрященные во впадинѣ, они горятъ, какъ уголья, раскаленные внутреннимъ жаромъ. Въ этомъ изображеніи, реальность, при всей своей правдивости, нисколько не дѣйствуетъ во вредъ эстетическому чувству. Произведеніе Алонсо Кано, съ этой стороны, весьма поучительно: оно доказываетъ, что натурализмъ не только не враждебенъ высшимъ идеальнымъ представленіямъ искусства, но можетъ даже идти съ нимъ дружно рука объ руку и служить ему съ выгодой въ силѣ художественной экспрессіи. Мѣра этой связи реальности съ изяществомъ формъ и представленій доступна только высокимъ, истиннымъ талантамъ, къ числу которыхъ принадлежитъ, конечно, Алонсо Кано.

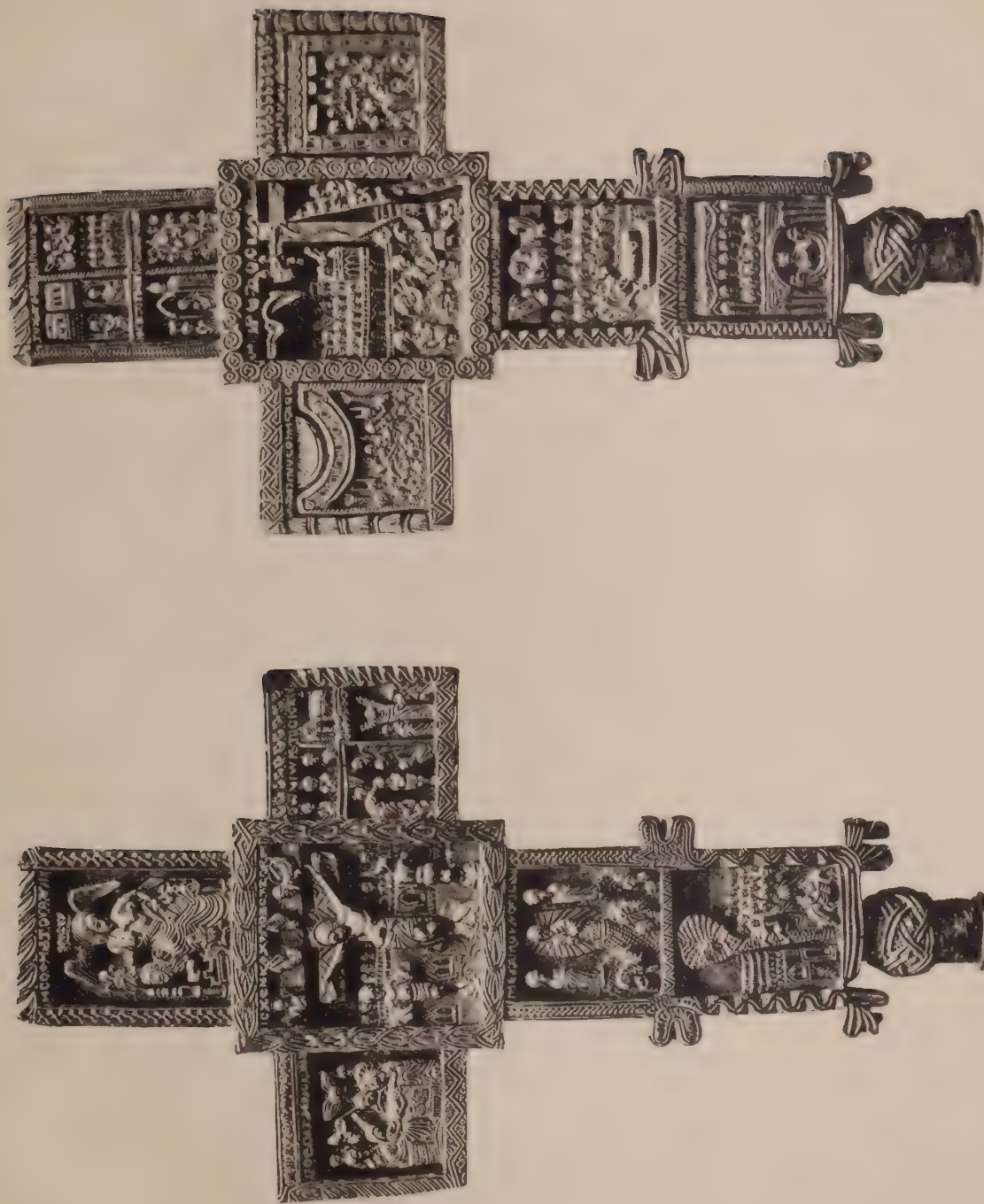
Повторяемъ: скульптура изъ дерева всѣхъ возможныхъ видовъ и примѣненій нигдѣ не имѣла такого распространенія, какъ въ Испаніи и—надо прибавить—нигдѣ не выразилась такимъ изобиліемъ первоклассныхъ художественныхъ образцовъ. Не только въ большихъ городахъ, но и въ деревенскихъ церквахъ, можно встрѣтить произведенія, заслуживающія вниманія. Въ Испаніи искусство рѣзать изъ дерева было въ такомъ общемъ употребленіи, что имъ съ любовью занимались лучшіе художники; достаточно назвать: Берухуэте, Бехеру, Родрига, дель-Хайа (запрестольный иконостасъ въ соборѣ Бургоса),

Алонсо Кано, Педро де-Мена (рѣзные работы въ Толедскомъ соборѣ), Нуфро Санчеса (работы во многихъ церквахъ Севильи) и пр.



Рис. 3. Изображеніе св. Франциска Асизскаго, раб. Алонсо Кано.

Принимая въ соображеніе существующія старинныя работы въ церквахъ, дворцахъ и замкахъ частныхъ владѣльцевъ въ Англіи, можно сказать, что рѣзное дѣло было тамъ также довольно распространено. Но, сколько кажется, тамъ оно служило больше для украшенія церковныхъ сводовъ, потолковъ и стѣнъ, рѣдко переходя границы декоративнаго искусства; такъ было въ эпоху готики и затѣмъ впослѣдствіи, при королевѣ Елисаветѣ. Изъ художни-



Фотомонт. В. И. Шнейдер

Рѣзной изъ дерева крестъ
изъ собранія Разилевскаго, въ Музеѣ общ. поощр. Худож.



Фотогип. В. И. Штейнъ

Рѣзная изъ дерева рама, работы Брустолоне
въ Музеѣ Общ. поощр. Худож.

ковъ, исключительно занимавшихся деревянною рѣзьбою, извѣстенъ только Гиббонсъ; но онъ принадлежитъ уже къ концу XVII и началу XVIII столѣтій. Специальность его ограничивалась изображеніемъ цвѣтовъ, вѣтокъ различныхъ растений и букетовъ.

Рѣзьба и даже ваяніе изъ дерева издревле знакомы были русскимъ. Кумиры, служившіе предметомъ поклоненія во время язычества, выдѣлывались изъ дерева. Варяги укоряли русскихъ язычниковъ въ томъ, что они поклоняются деревяннымъ богамъ. По свидѣтельству Ибнъ-Фоддлана, кумиры эти были большаго и малаго размѣра. Перунъ, поставленный въ Кіевѣ Владиміромъ, былъ деревянный; такимъ, безъ сомнѣнія, былъ и новгородскій Перунъ: иначе онъ не могъ бы плыть по водѣ послѣ того, какъ его сбросили въ Волховъ. Древнѣйшимъ украшеніемъ языческой Руси былъ еще конекъ, весьма схожій по внѣшней своей формѣ съ конями на ассирійскихъ памятникахъ; конекъ этотъ, появлявшійся всюду, вырѣзывался также изъ дерева. Факты эти достаточно указываютъ на давнее существованіе рѣзнаго дѣла у русскихъ славянъ. Съ глубокой старины оно много разъ измѣняло свои виды, примѣнялось къ предметамъ различнаго назначенія, возникало болѣе или менѣе успѣшно въ одной мѣстности и падало въ другой, но—можно сказать—никогда не прекращалось. Деревянная рѣзьба до сихъ поръ составляетъ любимое украшеніе скромной крестьянской избы.

Всякія работы изъ дерева, само собою разумѣется, должны были хорошо приняты въ лѣсной сторонѣ, какою была русская земля въ отдаленное время. Еще въ 988 году, когда Владиміръ «повелѣлъ рубити церкви», плотничное дѣло настолько было развито, что могло сооружать храмы, которые, безъ сомнѣнія, отличались внѣшнимъ видомъ и размѣрами отъ обыкновенныхъ жилищъ. Съ распространеніемъ христіанской вѣры, первая потребность въ украшеніяхъ была религіозная. Рѣзчики старались изображать чтимые предметы и въ то же время подбирали узоры, желая придавать церквамъ возможно красивую внѣшность. Характеръ этихъ украшеній --не подлежитъ сомнѣнію -- былъ сначала византійскій. Онъ перешелъ въ Кіевъ вмѣстѣ съ первыми образцами рѣзныхъ изъ дерева крестовъ, иконъ и проч., которые доставлялись изъ Византіи; укорененію этого стиля способствовали наѣхавшіе въ Кіевъ греческіе художники и, главнымъ образомъ, образцы, привозимые изъ Аѳона. Вѣра, наука и искусство сближали аѳонскіе монастыри съ возникавшей христіанской Россіей. Начиная съ XI столѣтія, Аѳонъ доставлялъ южной и сѣверо-восточной Россіи не только по

мянутые образцы, но также и рукописи, книги и другіе предметы, насладившіе сѣмена просвѣщенія въ нашемъ отечествѣ. Особеннымъ предметомъ досужества аѳонскихъ монаховъ всегда было искусство. По свидѣтельству Ассемани, «они вырѣзывали, съ превосходной рельефной работой, иконы и кресты изъ дерева».

Но русскому искусству, только-что начинавшему появляться въ Кіевѣ, не суждено было тамъ прочно установиться. Остановленное въ своемъ развитіи татарскими погромами, оно переходитъ въ Новгородъ, который съ того времени дѣлается главнымъ центромъ и долго потомъ сохраняетъ преданія древняго искусства, унаследованнаго русскими отъ византійцевъ. Уже отсюда художественные преданія передаются въ Архангельскъ, Псковъ, далыше на Сѣверъ, въ Ростовъ, Владиміръ, Ярославль, Суздаль и отчасти въ Москву; но послѣднее происходитъ не раньше воцаренія Грознаго; послѣ того, какъ онъ разорилъ и разграбилъ Новгородъ, предметы, вывезенные изъ этого города въ Москву, послужили образцами московскимъ мастерамъ.

Новгородъ издавна, впрочемъ, извѣстенъ былъ своими деревянными работами. Еще въ началѣ XI столѣтія, южные русскіе укоряли новгородцевъ, приходившихъ съ Ярославомъ Великимъ воевать противъ Святополка Окаяннаго. «Ахъ вы, плотники! А вотъ мы поставимъ васъ наши хоромы рубить» — кричали кіевляне Ярославу, разумѣя въ этомъ укорѣ, конечно, то разстояніе, какимъ отдѣлялся каждый ремесленникъ отъ верховнаго ремесла, т.-е. военнаго дѣла. На нихъ смотрѣли, какъ на людей низкихъ, подчиненныхъ, и звали ихъ «дроводѣлами». Новгородцы, окруженные лѣсами, по необходимости становились плотниками съ пеленокъ, дѣятельность ихъ простиралась, по всей вѣроятности, не въ одной ихъ области: они пробирались на заработки въ другіе города и мѣстности, ходили артелями, руководимые старшинами или рядчиками. «Извѣстно, что въ древности церкви въ Россіи украшались камнемъ и рѣзбою по камню» ¹⁾. Но каменные работы являлись тогда, какъ исключеніе; большая часть церквей и зданій строилась изъ дерева, и украшенія къ нимъ, конечно, были также деревянные. «Въ XI столѣтіи и ранѣе, рѣзба на деревѣ уже была любимымъ искусствомъ русскихъ; ею украшались храмы и хоромы извнѣ и внутри» ²⁾. Самый характеръ архитектуры способствовалъ быстрому

¹⁾ Аристовъ, Промышленность древней Руси. С П.Б. 1866 г стр., 105.

²⁾ Снегиревъ, Памятники московскихъ древностей.

развитію у насъ обработки дерева. Большіе дома въ два этажа—говоритъ Голышевъ ¹⁾—съ проѣздомъ внизу у воротъ, имѣли вверху свѣтелку, лѣтнюю горницу; надъ такой свѣтелкой и по карнизамъ дома, съ лицевой и боковыхъ сторонъ, непременно шла рѣзная работа, иногда расписанная красками, съ лѣтописью строенія или фамиліей домохозяина, или состоявшая изъ травъ и орнаментовъ; ворота и двери устраивались также съ рѣзбой, подъ которую подкладывалась жестъ, просвѣчивавшая между красокъ и рѣзныхъ травъ. Таковы были дома нашихъ предковъ. Въ болѣе скромномъ видѣ, конечно, этотъ родъ украшенія перешелъ въ жилища простолюдиновъ, которыя украшались только рѣзными карнизами, коньками, подзорами въ видѣ шитыхъ полотенецъ, наличниками къ окнамъ и раскрашенными ставнями. Отъ обыденной жизни рѣзба перешла въ промышленность; ею стали украшать водяныя суда, повозки, сани, дуги, гребни для насадки льна, салазки, веретена, люльки, формы для тисненія пряниковъ, играющихъ такую важную роль въ русской орнаментистикѣ (Рис. 4) и проч., и проч.

Подобно тому, какъ это было въ другихъ странахъ, церковная архитектура въ Россіи и способы ея украшенія отличались сначала другимъ характеромъ противъ частныхъ строеній; характеръ этотъ стѣснялъ нѣсколько свободное творчество: церковь, строго подчиняясь уставамъ и завѣтнымъ преданіямъ восточной церкви, отвергала всякое изваяніе и сліяніе (горельефы и истуканы) и допускала только изображенія въ полтѣла, т.-е. плоскія. Рѣзба, предназначенная для украшенія храма, состояла въ первое время почти исключительно изъ слабо-возвышеннаго орнамента, была половинчатая, какъ ее тогда называли, или сквозная, болѣе или менѣе крупнаго пошиба.

Помимо орнамента, главнымъ предметомъ рѣзбы былъ крестъ. Въ память того, что Спаситель былъ распятъ на крестѣ изъ дерева, для издѣлій этого рода выбирались кипарисъ, липа, букъ, кедръ, чинаръ и т. д. Кресты, смотря по назначенію, подраздѣлялись на тѣлесные, наперстные, напрестольные, воздвизальные, водрузальные, благословляющіе, памятные, закладные и надгробные; первые изъ послѣднихъ трехъ категорій сооружались на память какого-либо событія, другіе закладывались въ церковныхъ стѣнахъ, третьи ставились надъ могилами. Въ числѣ крестовъ благословляющихъ и напрестольныхъ, встрѣчаются иногда оттѣнки особаго типа: къ нижней на-

¹⁾ Памятники старинной русской рѣзбы по дереву во Владимірской губ. село Мстери, 1877 г.

кладинѣ креста простираются отъ рукоятки двѣ вѣтви съ изображеніями пророковъ и химеръ, въ видѣ змѣй и драконовъ. Самая поверхность креста представляетъ сцены изъ Св. Писанія или дванадесять праздника, исполненныхъ прорѣзной тонкой работой. Вѣтви эти—ни что иное, какъ символическій взглядъ художника византійской школы, желавшаго, вѣроятно, выразить, что крестъ Господень есть древо жизни, попирающее зло, или на оборотъ, когда на вѣтвяхъ изображались апостолы, что крестъ есть древо жизни, коего вѣтви осѣняютъ и духовно питаютъ всѣхъ приближающихся подъ его святую сѣнь. По большей части рѣзные изображенія на такихъ крестахъ окружены греческими надписями, свидѣтельствующими ихъ аѳонское происхожденіе. Образцы такихъ произведеній можно видѣть въ подлинникѣ въ музеѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ (См. рис. на особ. листѣ). Русскіе рѣзчики не уступали иногда аѳонскимъ въ тонкости работы; встрѣчаются образки, кресты съ изображеніями сценъ изъ жизни Спасителя и другихъ священныхъ сюжетовъ такого техническаго совершенства, что можно было бы принять ихъ за аѳонскіе, если бы они не сопровождались русскими (славянскими) надписями. Такими работами, да еще орнаментами,—если не считать сосудовъ, ковшей, паникадилъ, подсвѣчниковъ, обручальныхъ вѣнцовъ, кіотовъ, — ограничивалось рѣзное церковное дѣло.

До XVI вѣка церковная наша архитектура не могла способствовать развитію рѣзнаго мастерства въ томъ масштабѣ, какъ въ западныхъ государствахъ. Иконостасъ, представляющій такое обширное поле для рѣзнаго дѣла, былъ до XVI столѣтія совершенно гладкій; образа, ему принадлежащіе, ставились на тяблѣ и отдѣлялись одинъ отъ другаго простыми столбами, или перекладинами. Изъ церковныхъ описей даже 1630 года видно, что мѣстные образа приставлялись просто къ стѣнѣ. Иконостасъ въ церкви Преображенія на Соловкахъ оставался безъ всякихъ украшеній, пока не поселился тамъ преподобный Елизаръ Анзерскій, сотрудникъ Никона, искусный «въ рѣзномъ художествѣ, въ Деисусахъ и тяблахъ»; онъ своими руками вырѣзалъ тамъ иконостасъ въ 1614—1622 годахъ.

Рѣзьба на иконостасахъ появляется болѣе въ XVII столѣтіи; она встрѣчается въ описяхъ подъ названіемъ «кіевской», хотя уже въ XVI столѣтіи Новгородъ и Псковъ издавна славились своими рѣзцами и рѣзными мастерами; отсюда они вызывались въ Москву, для украшенія церквей и государевыхъ палатъ. «Въ эпоху, когда

въ Кіевѣ прекратилось всякое историческое движеніе—говоритъ Забѣлинъ ¹⁾), — Москва, занятая интересами политическаго преобладанія, не имѣла времени для художественнаго развитія; честь сохраненія нѣкотораго самостоятельнаго воздѣлыванія русскаго церковнаго искусства остается за Новгородомъ и Псковомъ». Недостатокъ въ то время техническаго успѣха въ Москвѣ виденъ изъ того, что лучшія постройки XV и XVI столѣтій были сооружаемы въ ней иностранцами и украшались псковскими и новгородскими иконописцами и рѣзчиками. Сношенія Пскова и Новгорода съ Западомъ, оживляя въ нихъ общественную жизнь и давая новый толчекъ въ общемъ развитіи,—надо замѣтить—слабо однако дѣйствовали на мѣстное художество». «Замѣчательно — говоритъ тотъ же ученый ²⁾),—что, не смотря на то, что съ XII столѣтія въ Новгородѣ и Псковѣ работали иноземные мастера, нигдѣ у насъ не встрѣчается элементомъ готическаго стиля; стрѣльчатый сводъ, который тоже употреблялся на ближайшемъ къ намъ Востокѣ, въ древней Арменіи, и который еще древнѣе готическаго стиля, у насъ тоже не существуетъ. Это заслуживаетъ вниманія въ томъ отношеніи, что, стало быть, наши художественныя симпатіи, въ теченіе вѣковъ, направлялись совсѣмъ не въ ту сторону и не подчинялись никакимъ вліяніямъ, кромѣ одного старо-завѣтнаго вліянія древней Византіи, породнившей насъ въ этомъ случаѣ только съ зодчествомъ въ романской обработкѣ, всегда зависѣвшей отъ византійскихъ образцовъ». (Рис. 5).

Псковскія и Новгородскія работы XVI столѣтія показываютъ, что вліяніе на мѣстное искусство не было сильнѣе даже въ то время, когда сношенія съ Западомъ сдѣлались еще тѣснѣе. Это могло происходить отчасти отъ того, что заѣзжіе нѣмецкіе художники не могли дать хорошихъ образцовъ; сношенія Пскова и Новгорода съ Германіей ограничивались большою частью тѣми ея частями или округами, гдѣ искусство не отличалось въ то время особенными успѣхами. Причина могла заключаться также и въ томъ, что мѣстное искусство настолько уже окрѣпло и усвоило свой типъ, что «не считало нужнымъ рабски подражать иноземнымъ образцамъ; если оно и подражало, то передѣлывало настолько на

¹⁾ Сборникъ на 1866 г., изданный Обществомъ древне-русскаго искусства при Публичномъ Музеѣ.

²⁾ Забѣлинъ, Черты самобытности въ древне-русскомъ зодествѣ.

свой ладъ, что напр. въ нашихъ фряжскихъ травахъ совсѣмъ не легко уловить ихъ западный первообразъ» ¹⁾).



Рис. 5. Часть рѣзныхъ царскихъ вратъ, псковской работы, въ Музеѣ Общества поощр. худож.

Самый способъ исполненія рѣзьбы по дереву значительно разнился отъ западнаго. Украшенія рѣзались не въ глубь дерева, не

¹⁾ Султановъ, Памятники древняго зодчества въ Коломенскомъ и Бронницкомъ уѣздахъ Московской губерніи.

en plein bois, какъ говорятъ французы. Исключеніемъ изъ этого правила были только совершенно круглые предметы: колонны, закругленные выступы, капители и проч. Какъ только дѣло касалось плоскаго орнамента, онъ вырѣзывался не на самомъ предметѣ, но отдѣльно, на длинныхъ деревянныхъ филенкахъ, и потомъ уже накладывался на поле или фонъ, который часто раскрашивался и подкладывался слюдою; большою частью также раскрашивался и золотился самый орнаментъ; упомянутыя филенки, подобранныя по рисунку одна къ другой, обрѣзывались по мѣрѣ надобности, прикрѣплялись къ фону и въ цѣломъ представляли красивый кружевной узоръ. Работа производилась всегда отъ руки, тонкими долотами; для окончательной обдѣлки употреблялись хвощъ и пемза. Памятники этого своеобразнаго художества, находившаго пріютъ въ монастыряхъ, отличаются большею отчетливостью, тонкостью рѣзца и чистотой рисунка. Въ Псковѣ, Новгородѣ, Владимірѣ, Ярославлѣ и Суздальѣ, характеръ рисунка сохранялъ до XVII столѣтія византійскій типъ—конечно, съ тѣми мѣстными и личными измѣненіями, которыя къ нему присоединялись. Образцы новгородской рѣзбы съ раскраской и позолотой до сихъ поръ сохраняются въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ; они частью изданы въ Древностяхъ Россійскаго Государства.

При истребленіи, какому у насъ подвергались и теперь еще подвергаются памятники стариннаго національнаго искусства какъ церковнаго, такъ и гражданскаго, осталось весьма мало образцовъ XVI столѣтія. Какъ типы, можно привести царскія двери въ церкви Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ; сѣнь надъ престоломъ Гребневской Божіей Матери въ Москвѣ, украшенная въ верхней части подобіемъ десятиглавой церкви, сплошь покрыта замѣчательно-изящной рѣзбой, состоящей изъ раскрашенныхъ и золоченыхъ травъ и репейниковъ, наложенныхъ на крашеный и подложенный слюдою фонъ; по преданію, она вывезена сюда изъ Новгорода при Грозномъ. Къ числу выдающихся произведеній того же рода принадлежатъ: царскія двери бывшаго Саввина монастыря, близъ Твери, поставленныя въ 1561 году; такія же двери въ старинномъ Коломенскомъ дворцѣ, сооруженныя въ 1531 году; халдейская печь, перенесенная изъ Новгорода въ музей Императорской Академіи художествъ. Послѣдняя замѣчательна тѣмъ, что къ тонкой рѣзбѣ византійскаго стиля она присоединяетъ рѣзные раскрашенныя фигуры старцевъ и юношей, поддерживающихъ руками, на подобіе каріатидъ, верхніе закругленные ярусы. Но всего



Рис. 4. Форма для приниковъ, въ Музеѣ Общества поощр. худож.

не перечестъ. Чтобы составить себѣ возможно-полный отчетъ о состояніи русскаго рѣзнаго искусства въ XVI столѣтіи, надо обратиться къ сочиненію: «Древности Россійскаго Государства», просмотрѣть труды нѣкоторыхъ нашихъ молодыхъ архитекторовъ, хранящіеся въ библіотекѣ Академіи художествъ, а также коллекціи превосходныхъ фотографическихъ снимковъ И. О. Барщевскаго въ Ростовѣ. Не подлежитъ сомнѣнію, что, послѣ такого просмотра, мнѣніе лицъ, отвергающихъ красоту и самобытность русскаго искусства, должно будетъ измѣниться.

Въ началѣ XVII столѣтія, вліяніе Запада начинаетъ дѣлаться чувствительнѣе въ русскомъ искусствѣ. Вотъ что говоритъ объ этомъ ученый архитекторъ Н. В. Султановъ ¹⁾: «Значительное усиленіе западнаго вліянія во второй половинѣ XVII ст. объясняется многими новыми условіями въ нашей народной и государственной жизни, какъ напр. расширеніемъ посольскихъ и торговыхъ сношеній съ Европой въ царствованіе Алексѣя Михайловича (1654—1657). Лично предводительствуя войскомъ, царь побывалъ во многихъ западно-русскихъ и литовскихъ городахъ, между прочимъ въ Вильнѣ и Полоцкѣ, и вызвалъ оттуда немало мастеровъ и художниковъ, которые, весьма естественно, принесли съ собою свои пріемы въ искусствѣ. Они вошли въ составъ дворцовой мастерской, называвшей тогда «Оружейной Палатой», гдѣ, кромѣ работы, должны были обучать русскихъ мастеровъ, отданныхъ имъ въ ученіе. Такимъ образомъ, къ концу XVII ст., было подготовлено цѣлое поколѣніе русскихъ мастеровъ, воспитанное на совершенно новыхъ началахъ. Въ двухъ церквахъ села Чуркина, Коломенскаго уѣзда, находятся иконостасы, исключительно присущіе нашему искусству конца XVII ст. и рѣзко отличающіеся по своему пошибу отъ болѣе древнихъ образцовъ XVI и XVII ст. Въ то время, наша прежняя, коренная, *слегка-обронная* работа по дереву замѣняется новой, *сильно-выступающей*, нѣмецкою рѣзьбою, и вмѣстѣ съ тѣмъ появляются коринѣскія капители со стержнями колоннъ, покрытыми виноградными листьями. Такой стиль можетъ уже назваться у насъ стилемъ рококо́ и представляетъ нѣкоторый упадокъ, сравнительно съ чистокровнымъ старымъ стилемъ, который выходилъ изъ византійскихъ элементовъ». Къ этому надо прибавить еще оттѣнокъ, который прямо уже касается рѣзнаго дѣла изъ дерева. Въ началѣ

¹⁾ Памятники древняго зодчества въ Коломенскомъ и Бронницкомъ уѣздахъ въ Московской губерніи.

XVII столѣтія начали появляться въ Россіи круглыя, *облмы*, какъ ихъ тогда называли, деревянныя изваянія, которыя, по примѣру германскихъ, раскрашивались «*въ натуру*». Изваянія эти были иногда больше роста человѣческаго. Чаше всего встрѣчались изображенія Христа, сидящаго въ темницѣ, гробъ Господень, св. Николай Чудотворецъ—Можайскій, св. Георгій, голова Іоанна Крестителя на блюдѣ и т. д. Въ городѣ Каширѣ (Тульск. губ.), въ сороковыхъ годахъ, въ одной изъ церквей еще можно было видѣть гротъ, заключавшій колоссальное крашенное изображеніе Николы Ратнаго. Рейтенфельсъ, бывшій въ Москвѣ въ 1670 г., говоритъ: «Русскіе выдѣлываютъ весьма искусно изъ дерева разныя вещи». Выраженіе это, быть можетъ, относилось отчасти къ названнымъ изваяніямъ.

Рѣзное дѣло, направленное въ эту сторону, вносило совершенно новый декоративный элементъ въ нашу церковную и гражданскую архитектуру. Развиваясь далѣе, оно легко могло обогатить русское искусство многими интересными образцами. Въ то время Москва уже славилась своими рѣзчиками. Многіе изъ нихъ упоминаются съ похвалою при описаніи постройки Коломенскаго дворца при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ. Таковы: Арсеній, бѣлорусцы Климъ Михайловъ, Давыдъ Павловъ, Андрей Ивановъ, Герасимъ Окуловъ, Ѳедоръ Николаевъ. Гдѣ обучались они первоначально своему мастерству—неизвѣстно. Ихъ родиной могли быть безразлично Псковъ, Новгородъ, Владиміръ и т. д.; но до своего появленія въ Москву, они работали у патріарха Никона, въ Новомъ Іерусалимѣ, и оттуда уже были выписаны для работъ въ Коломенскомъ и Кремлевскомъ дворцахъ. Нельзя здѣсь пропустить замѣтку, встрѣчающуюся у г. Забѣлина ¹⁾. Упомянувъ этихъ мастеровъ при появленіи ихъ въ Москву, онъ говоритъ, что «они взяли изъ монастыря двѣ книжки мастерскія по рѣзному дѣлу». Это указываетъ на имѣвшіеся въ то время сборники специальныхъ рисовальныхъ образцовъ и на существованіе, быть можетъ, специальныхъ художниковъ, произведенія которыхъ служили руководствомъ для техническихъ исполнителей. Гдѣ теперь эти двѣ книги? Какимъ драгоценнымъ документомъ были бы онѣ для тѣхъ, кто въ настоящее время занимается изученіемъ стараго русскаго искусства!

Къ названнымъ рѣзчикамъ слѣдуетъ еще прибавить тѣхъ, которые принадлежали къ числу царскихъ художниковъ и ремесленниковъ при мастерской Оружейной Палаты, а именно Кондратія и

¹⁾ Быть русскихъ царей.

Кирилу Ивановыхъ (послѣднимъ исполнена въ 1653 году сѣнь въ соборной церкви Новодѣвичьяго монастыря въ Москвѣ), Юрія Иванова, старца Ипполита и Петра Ремезова (сѣнь въ церкви Архангела Михаила въ Чудовомъ монастырѣ, исполненная въ 1642 году). Стоило этимъ даровитымъ людямъ, вполне владѣвшимъ техникою, заняться изображеніемъ круглыхъ фигуръ—и они, конечно, пришли бы къ хорошимъ результатамъ. Всего скорѣе это могло бы произойти въ Москвѣ, сдѣлавшейся тогда центромъ русской жизни. Сюда, по вызову царя, собирались всѣ художественныя силы Россіи, съѣзжались и строились богатые бояре, во всѣхъ концахъ столицы и по ея окраинамъ воздвигались церкви; наконецъ, самъ царь любилъ искусство и поощрялъ его. Коломенскій дворецъ, съ его рѣзными воротами, рельефными и прорѣзными узорами, покрывавшими гребни крышъ, оконные наличники и фигурные столбы; свѣтлицы дворца, изукрашенныя круглыми изображеніями орловъ, львовъ, единороговъ, и пр. — достаточно указываютъ, что царю нравились въ архитектурѣ не только размѣры и красивыя отношенія частей, но и ея живописная сторона, оживляемая скульптурою и раскраской. Москва открывала, слѣдовательно, просторъ для развитія и процвѣтанія всѣхъ родовъ искусства, въ томъ числѣ, конечно, и рѣзнаго мастерства. Тѣ его оттѣнки, которыми отличались Псковъ, Новгородъ, Ярославль и проч., и тѣ, которые мало-по-малу пришли къ намъ съ Запада, при сліяніи своемъ могли выработаться и образовать весьма оригинальный типъ орнаментики, въ духѣ и характерѣ національности. Но этому не суждено было осуществиться: реформы Петра I остановили отчасти ходъ искусства и, во всякомъ случаѣ, дали ему другое направленіе. Рѣзное дѣло подверглось той же участи. Указъ отъ 31 августа 1722 года подсѣкъ на корню скульптурныя рѣзныя изображенія. Они запрещены были на томъ основаніи, что «вышли отъ иновѣрныхъ и наипаче отъ римлянъ и имъ послѣдующихъ имъ порубежныхъ поляковъ, которые, яко благочестивой нашей вѣрѣ не подобаетъ, и вышеозначенныхъ рѣзныхъ иконъ неумѣренно устроить не надлежитъ; также не приличествуетъ и вмѣсто Евангелистовъ изображать образовательная ихъ животныя, какъ и вмѣсто Христа-Спасителя не повелѣвается изображать агнца, о чемъ въ правилѣ 6-го вселенскаго собора 82 такое положено запрещеніе» ¹⁾. Другимъ указомъ, отъ 11-го октября, подтверждено было запрещеніе «употреблять въ

¹⁾ Полное Собраніе Законовъ Росс. Госуд. т. VI, стр. 762.

церквахъ рѣзныя иконы, кромѣ Распятій, искусною рѣзьбою устроенныхъ, и въ домахъ, кромѣ малыхъ крестовъ и панатій». Въ наставленіи иконописцу, помѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ Большакова съ лицевыми святцами XVII ст., встрѣчается, между прочимъ, также запрещеніе скульптурныхъ изображеній не только въ церквахъ, но и въ частныхъ домахъ: «Надъ воротами же домовъ у православныхъ христіанъ воображаемыхъ звѣрей и змій и никакихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставлять не подобаетъ».

Рѣзчикамъ, естественно, оставалось послѣ этого ограничиваться орнаментомъ. Петръ I поощрялъ однако искусства; рѣзчицкое мастерство было у него даже чуть ли не изъ любимыхъ: онъ самъ рѣзалъ изъ кости и дерева и основалъ на Охтѣ цѣлую артель рѣзчиковъ. Онъ старался только дать русскому искусству другое направленіе, чрезъ что выбилъ его изъ прежней, самобытной колеи. Вкусъ того времени былъ, къ сожалѣнію, самый извращенный; онъ пришелъ къ намъ преимущественно изъ Голландіи и состоялъ изъ тяжело-вѣснаго листовнаго орнамента въ связи съ крайне-неправильнымъ, причудливымъ стилемъ рокайлъ, зарождавшимся во Франціи при Регенствѣ. Такой стиль, очевидно, могъ только сбить съ толку русскихъ рѣзчиковъ, привыкшихъ совсѣмъ къ другому пошибу. Не смотря на такой неблагоприятный поворотъ, рѣзное дѣло продолжало существовать у насъ и постоянно имѣло своихъ искусныхъ исполнителей. На Охтѣ въ настоящее время находятся мастера, произведенія которыхъ, страдая отъ недостатка хорошихъ моделей, не уступаютъ однако въ техническомъ отношеніи иностраннымъ работамъ того же рода. Недостатокъ образцовъ и рисунковъ отражается также на произведеніяхъ художниковъ, отдѣльно работавшихъ и весьма талантливыхъ, каковы Кузнецовъ, братья Тарасовы, Исаковъ и Шутовъ. Они жили въ Петербургѣ въ сороковыхъ годахъ текущаго столѣтія.





1. «Дѣти и ягнята», картина И. А. Пелевина.—Постепенно знакомя своихъ читателей съ современными представителями русской художественной школы, прилагаемъ къ настоящей книжкѣ снимокъ съ картины одного изъ нашихъ талантливыхъ жанристовъ, обращавшей на себя вниманіе посѣтителей на академической выставкѣ 1886 года, благодаря своему простому, милому сюжету и вкусу исполненія. Авторъ этой небольшой вещицы, какъ весьма немногіе изъ нашихъ живописцевъ, умѣетъ подмѣчать свѣтлыя, отрадныя стороны въ неприглядной по наружности жизни низшаго сословія и въ особенности тепло относится къ деревенскимъ дѣтямъ, къ ихъ радостямъ и горю. Доказательствомъ этого умѣнья служатъ его картины, являвшіяся на выставкахъ въ послѣдніе годы, какъ служить и настоящее произведеніе, по достоинству оцѣненное Академіей художествъ, которая пріобрѣла его «Дѣтей и ягнятъ» на счетъ Высочайше пожалованной ей суммы для покупки работъ русскихъ художниковъ и отправила эту картину странствовать по Россіи, въ числѣ другихъ картинъ своей первой передвижной выставки.

Иванъ Андреевичъ Пелевинъ род. въ Петербургѣ, въ 1841 г., воспитывался въ Академіи художествъ и окончилъ въ ней курсъ въ 1862 г., съ званіемъ некласснаго художника. Съ первыхъ шаговъ своихъ на поприщѣ живописи онъ чувствовалъ преобладающее влеченіе къ жанру, и, чрезъ два года по выходѣ своемъ изъ Академіи, написалъ нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ, между прочимъ, двѣ сцены: «Воскресный досугъ» и «Молодая мать», за которыя Академія повысила его въ званіе класснаго худож-

ника 3-ей степени. Однако работы кистью не доставляли молодому артисту материального обезпеченія—обстоятельство, побудившее его заняться мозаичнымъ искусствомъ, какъ дѣломъ болѣе надежнымъ съ этой стороны. Поступивъ въ 1868 г. въ штатные ученики Мозаичнаго Отдѣленія Академіи, онъ, тѣмъ не менѣе, не оставилъ занятій живописью, а напротивъ продолжалъ совершенствоваться въ ней. Въ 1869 г., за представленныя Академіи картины: «Молодая мать», «Дѣтскій завтракъ», «Деревенская швея», «Два врага», «Деревенскій пѣстунъ» и «Этюды дѣвушки», было присуждено ему званіе академика. Въ слѣдующемъ затѣмъ году, по службѣ своей въ Мозаичномъ Отдѣленіи, онъ былъ повышенъ въ младшіе мозаичисты. Должность эту г. Пелевинъ занималъ до 1874 года, въ которомъ былъ откомандированъ въ распоряженіе главнаго начальника Западнаго Края и переѣхалъ въ Вильну. Здѣсь художникъ попробовалъ свои силы въ исторической живописи и написалъ, между прочимъ, большую картину «Іоаннъ Грозный въ кельѣ Николаи Юродиваго», но вскорѣ вернулся къ болѣе свойственнымъ его дарованію изображеніямъ бытовыхъ сценъ. По возвращеніи своемъ въ 1884 г. изъ Вильны, онъ снова поступилъ въ Мозаичное Отдѣленіе, въ которомъ трудится и понынѣ.

2. «Мильтонъ диктуетъ своимъ дочерямъ Потерянный Рай», картина М. Мункачи.— Среди иностранныхъ художниковъ, особенно славящихся въ настоящее время, одно изъ первыхъ мѣстъ занимаетъ венгерецъ Мункачи. Этому умному, симпатичному, высокоталантливому и высокоцѣнному повсюду артисту мы предполагаемъ со временемъ посвятить отдѣльную монографію на страницахъ нашего изданія; но предварительно считаемъ нелишнимъ представить краткія свѣдѣнія объ его жизни и трудахъ и снимокъ съ наилучшаго изъ его произведеній.

Михаиль Мункачи, сынъ простолюдина, род. 10 окт. н. ст. 1846 г. въ городкѣ Мункачѣ, отъ котораго заимствовалъ и свою фамилію. Двухлѣтнимъ ребенкомъ, онъ остался безъ отца и матери, погибшихъ во время революціи 1848 года. Малютку взялъ на свое попеченіе дядя, впоследствии отдавшій его въ ученье къ столяру. Пробылъ у послѣдняго шесть лѣтъ, Мункачи бросилъ его заведеніе, сталъ учиться рисованію и, заработавъ въ Пештѣ портретами и маленькими жанровыми картинами нѣсколько денегъ, получилъ возможность отправиться въ Вѣну и поступить въ ученики тамошней академіи художествъ. Однако, вскорѣ онъ принужденъ былъ перейти изъ нея въ мюнхенскую академию. Здѣсь, подъ руководствомъ Франца Адама, онъ сдѣлалъ поразительно быстрые успѣхи, такъ что трижды удостоился награды за картины изъ народного быта. Художественное образованіе свое Мункачи довершилъ въ Дюссельдорфѣ, подъ руководствомъ Кнауца и Вотье. Въ 1869 г. явилась первая большая его картина: «Послѣдній день приговореннаго къ смертной казни», поразившая публику живымъ драматизмомъ изображенной сцены, тонкою характеристикою дѣйствующихъ лицъ и психологическою вѣрностью экспрессій. Она сразу прославила художника и, будучи выставлена въ парижскомъ салонѣ, доставила ему золотую почетную медаль. Подобные, воспроизведенные съ потрясающею правдою трагическіе сюжеты, удручающее впечатлѣніе которыхъ усиливается темнымъ, черноватымъ колоритомъ, составляютъ истинное призваніе художника, хотя онъ вполне мастерски изображаетъ также сцены болѣе отраднаго содержанія, даже веселыя и комичныя, причемъ его краски дѣлаются порою болѣе блестящими и прозрачными. Вообще колоритъ его значительно улучшился съ того времени,

когда онъ поселился въ Парижѣ и чрезъ то сблизился съ кругомъ тамошнихъ живописцевъ, отличающихся, какъ извѣстно, если не силою и правдою, то большимъ изяществомъ красокъ. Изъ многочисленныхъ произведеній Мункачи, въ особенности славятся два: «Мильтонъ диктуетъ дочерямъ Потерянный Рай» и «Христосъ передъ Пилатомъ». Снимокъ съ первой изъ этихъ картинъ приложенъ къ настоящей книжкѣ; вторая будетъ издана нами впоследствии.

Художникъ представилъ знаменитаго англійскаго поэта уже утратившимъ зрѣніе. Онъ сидитъ въ креслѣ, опершись локтями на его ручки и слегка наклонивъ впередъ голову. Не смотря на его слѣпоту, энергія мысли и непобѣдимая сила жизни не потухли въ немъ; онъ вырываются наружу и одушевляютъ его фигуру. Старшая дочь Мильтона, сидящая у другаго конца стола, представляется намъ только въ профилѣ; но въ этомъ профилѣ рисуется вся глубина ея любви къ отцу, вся безграничность ея благоговѣнія къ его гению, вся готовность служить и помогать ему. Въ то время, какъ она съ жадностью ловитъ вдохновенныя слова слѣпца, съ тѣмъ, чтобы приковать ихъ къ бумагѣ, двѣ ея сестры ждутъ своей очереди заняться тѣмъ же дѣломъ. Одна вышиваетъ пока въ пальцахъ, другая стоитъ позади стола, опершись на кресло, и обѣ проникнуты вниманіемъ, къ которому примѣшивается чувство тихой грусти. Обстановка сцены какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ ея содержанію: изображенная комната и всѣ аксессуары не отличаются роскошью, а, напротивъ, имѣютъ скромный, даже суровый характеръ. Краски чужды изысканности и держатся въ сѣровато-тусклыхъ тонахъ, замѣчательныхъ, однако, своею гармоничностью: только гранатоваго цвѣта бархатъ на креслахъ, бѣлые воротникъ и маншеты у поэта и пелерины у его дочерей выступаютъ яркими пятнами въ картинѣ, эффектъ которой усиливается лучами солнца, несмѣло проникающими внутрь комнаты сквозь круглыя стеклышки окна. Вообще «Мильтонъ, диктующій своимъ дочерямъ Потерянный Рай» — произведеніе въ высшей степени замѣчательное во всѣхъ отношеніяхъ, и международное жюри парижской всемірной выставки поступило вполне справедливо, присудивъ художнику за эту картину одну изъ большихъ почетныхъ медалей.

3. „Полѣсовщикъ“, картина Н. П. Загорскаго, — одно изъ произведеній послѣдней годичной академической выставки, признанныхъ достойными покупки на счетъ суммы, Высочайше пожалованной Академіи художествъ для пріобрѣтенія работъ русскихъ художниковъ для ея музея или для новоучреждающихся провинціальныхъ музеевъ. Въ настоящее время эта картина путешествуетъ по Россіи, въ составѣ первой передвижной академической выставки.

Николай Петровичъ Загорскій, сынъ дѣйств. статскаго совѣтника, родился въ Петербургѣ, 20 ноября 1849 г., и воспитывался въ Академіи съ 1864 г., сперва въ качествѣ вольнаго слушателя, а потомъ (съ 1866 г.) академиста. Въ теченіе курса, онъ получилъ двѣ большія (въ 1869 и 1870 гг.) и двѣ малыя серебряныя медали (въ 1868 и 1870 гг.) и былъ выпущенъ изъ Академіи въ 1875 г. съ званіемъ класснаго художника 1-й степени. Въ настоящее время онъ состоитъ преподавателемъ въ Рисовальной Школѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ.

4, 5 и 6. Рѣзба изъ дерева сѣдалищъ въ хорѣ Сіенскаго собора. — Рѣзная изъ дерева рама, работы Брустолоне, въ Музеѣ Общества поощренія художествъ.

Рѣзной изъ дерева крестъ. изъ собранія Базилевскаго, въ Музеѣ Общества поощренія художествъ. — Эти три рисунка слѣдуютъ къ помѣщенной въ настоящемъ выпускѣ статьѣ Д. В. Григоровича: «Очерки художественно-техническихъ производствъ», въ которой объ изображенныхъ здѣсь предметахъ говорится на страницахъ 473, 475 и 488.



100.57
V67
v4